

नेशनल पब्लिशिंग हाउस

(स्वत्वाधिकारी के० ए० मलिक एंड सस प्रा० लि०)

२३, दरियागंज, नयी दिल्ली-११०००२

शाखाएं

चौड़ा रास्ता, जयपुर

३४, नेताजी सुभाष मार्ग, इलाहाबाद-३

मूल्य : ७५.००

स्वत्वाधिकारी के० एल० मलिक एंड सस प्रा० लि० के लिए नेशनल पब्लिशिंग हाउस, नयी दिल्ली-११०००२ द्वारा प्रकाशित/प्रथम संस्करण १९८०/सर्वाधिकार लेखकाधीन / सरस्वती प्रिंटिंग प्रेस, मीरपुर, दिल्ली-११००५३ द्वारा मुद्रित।

अपने प्रियजन-परिजन
के
उस अंतरंग वृत्त को
साभार
जिनके स्नेह का शोषण कर
मेरी रचना-शक्ति निरंतर पुष्ट
होती रही है ।

अनुक्रम

आत्म-निरीक्षण

खंड १

(क) अनुसंधान

	रचना-वर्ष	
१. अनुसंधान का स्वरूप	१९५३	४९
२. अनुसंधान और आलोचना	१९५९	५२
३. हिंदी में शोध की कुछ समस्याएं	१९५५	७१
४. आधुनिक साहित्य और अनुसंधान	१९६५	७६
५. नवीन शोध-विज्ञान और हिंदी-साहित्य के अनुसंधान में उसकी उपयोगिता	१९६६	८०

(ख) सिद्धांत

१. मेरी साहित्यिक मान्यताएं—१	१९६६	८८
२. मेरी साहित्यिक मान्यताएं—२	१९६६	९५
३. मेरी साहित्यिक मान्यताएं—३	१९६६	१०१
४. साहित्य का धर्म	१९६०	१०६
५. साहित्य के मानदंड	१९५४	१०८
६. साहित्य का स्तर	१९६५	१११
७. साहित्य में आत्माभिव्यक्ति	१९४६	११५
८. साहित्य की प्रेरणा	१९४३	१२१
९. साहित्य में कल्पना का उपयोग	१९३९	१२८
१०. कविता क्या है ?	१९६०	१३३
११. काव्यभाषा और व्यवहार-भाषा	१९७२	१३९
१२. सौंदर्यानुभूति का स्वरूप	१९६६	१४२
१३. काव्य-बिंब : स्वरूप और प्रकार	१९६६	१५३
१४. भारतीय काव्यशास्त्र में बिंब-विषयक संकेत	१९६६	१६७
१५. मनोविज्ञान में बिंब का स्वरूप	१९६६	१७२
१६. बिंब-रचना की प्रक्रिया	१९६६	१८६

१७. ये उपमान मैसे हो गए हैं !	१९६६	१९२
१८. काव्य-विम्ब और काव्य-मूल्य	१९६६	२०२
१९. नव-निर्माण : साहित्य की व्यापकता के उपादान	१९५०	२०७
२०. साहित्य और समीक्षा	१९४०	२१२
२१. नाटक का प्रेक्षक और समीक्षक	१९६४	२१९
२२. तज़ानी और रेखाचित्र	१९४९	२२९
२३. भारतीय और पाश्चात्य काव्यशास्त्र	१९४८	२३६
२४. आधुनिकता का प्रश्न : साहित्य के संदर्भ में	१९६४	२४९

खंड २

हिंदी-साहित्य : प्रवृत्तियाँ

१. भारतीय साहित्य की मूलभूत एकता	१९५७	२५७
२. हिंदी-साहित्य का इतिहास : गुनगुन की गमस्याएं	१९७०	२६३
३. भज-भाषा का गद्य (टीका-साहित्य)	१९५३	२८३
४. हिंदी में हास्य की कमी	१९४२	२८९
५. हिंदी-उपन्यास	१९४१	२९४
६. स्वतंत्रता के पश्चात् हिंदी-साहित्य (मूल पाठ)	१९५४	३०२
७. हिंदी का अपना आलोचनाशास्त्र (संभावनाएं)	१९५५	३१०
८. आलोचना की आलोचना	१९४०	३१७
९. आधुनिक हिंदी-काव्य के आलोचक	१९४०	३२०
१०. स्वतंत्रता के पश्चात् हिंदी-आलोचना	१९५६	३२९
११. हिंदी साहित्य पर गांधी का प्रभाव	१९७२	३३७
१२. प्रौढ और हिंदी-साहित्य	१९५३	३४८
१३. रवीन्द्रनाथ का भारतीय साहित्य पर प्रभाव	१९६१	३५४
१४. हिंदी-साहित्य पर नेहरू का प्रभाव	१९६४	३६४
१५. हिंदी-साहित्य : महत्त्व और उपलब्धि	१९७३	३७२

खंड ३

इतिहास

१. काव्य-भारत गुनगुन की अवधारणा	१९७७	३७१
२. काव्य और नाट्य	१९५२	३८१
३. नाट्य के विभिन्न आयामों का योगदान	१९५७	३९९

४. केशवदास का आचार्यत्व	१९५३	३९६
५. बिहारी की बहुज्ञता	१९५३	४११
६. मैथिलीशरण गुप्त का काव्य : एक मूल्यांकन	१९६५	४१७
७. कवि सियारामशरण गुप्त	१९४६	४३१
८. पंत का नवीन जीवन-दर्शन	१९४७	४४४
९. भगवतीचरण वर्मा के काव्य-रूपक	१९५५	४६०
१०. बच्चन की कविता	१९५०	४६५
११. यौवन के द्वार पर	१९४०	४७८
१२. गिरिजाकुमार माथुर	१९६२	४८८
१३. प्रसाद के नाटक	१९४०	४९७
१४. गुलेरी जी की कहानियाँ	१९४०	५०६
१५. प्रेमचंद	१९४६	५११
१६. वाणी के न्याय-मंदिर मे	१९३६	५२०
१७. डॉ० श्यामसुंदरदास की आलोचना-पद्धति	१९४६	५२८
१८. आचार्य शुक्ल और डॉक्टर आई० ए० रिचर्ड्स : एक तुलनात्मक अध्ययन	१९४०	५३६
१९. दिनकर के काव्य-सिद्धांत	१९४३	५४३
२०. महादेवीजी की आलोचक-दृष्टि	१९४४	५४८
२१. हाली के काव्य-सिद्धांत	१९६३	५५३
२२. टी० एस० इलियट का काव्यगत अव्यक्तिवाद	१९४६	५७१

खंड ४

कालजयी कृतियाँ

१. रामचरितमानस का अगी रस	१९७५	५७७
२. जय भारत	१९५२	५८५
३. हिमकिरीटिनी और वासवदत्ता	१९४२	५६०
४. दीप-शिखा	१९४४	५६६
५. उन्मुक्त	१९४०	६०३
६. कुरुक्षेत्र	१९४६	६०६
७. उर्वशी	१९६१	६१६
८. इरावती	१९५३	६२८
९. त्यागपत्र और नारी	१९३६	६३४
१०. सुखदा	१९५३	६४०
११. भज्ञेय और 'शेखर'	१९४२	६४४

१२. राहुल के ऐतिहासिक उपन्यास	१९४६	६५१
१३. 'बोला से गंगा' और 'बिल्लेसुर बकरिहा'	१९४३	६५७
१४. पंतजी की भूमिकाएं—(क) पल्लव का प्रवेश	१९५४	६६३
(ख) गद्य-पद्य		६७२
१५. दीप-शिखा की भूमिका	१९५९	६७६
१६ हिंदी-साहित्य का आदिकाल	१९५३	६८०

प्राक्कथन : संस्करण-२

‘आस्था के चरण’ का यह दूसरा संस्करण अतर्वस्तु और आकार-प्रकार—दोनों की दृष्टि से काफी परिवर्तित रूप में प्रकाशित हो रहा है। इसमें ऐसे निबंधों का समावेश नहीं किया गया जो किसी स्वतंत्र ग्रंथ के अभिन्न अंग हैं। अतः ‘आधुनिक हिंदी काव्य की मुख्य प्रवृत्तियाँ’, ‘कामायनी के अध्ययन की समस्याएँ’, ‘चेतना के बिंब’, ‘समस्या और समाधान’ आदि में संकलित निबंध यहाँ आपको नहीं मिलेंगे।

निबंधों के वर्ग-विभाजन तथा क्रमबद्ध में भी कुछ परिवर्तन कर दिया गया है। प्रस्तुत संग्रह में चार खंड हैं। खंड-१ के पूर्ववत् दो भाग हैं : (क) शोध और (ख) सिद्धांत। सिद्धांत के अंतर्गत एक नया निबंध भी है ‘काव्य-भाषा और व्यवहार-भाषा’। खंड-२ में केवल एक ही भाग है—‘हिंदी साहित्य की प्रवृत्तियाँ’, जिसमें १५ लेख हैं। इनमें से ‘फॉण्ड और हिंदी-साहित्य’, ‘रवींद्रनाथ का भारतीय साहित्य पर प्रभाव’ और ‘हिंदी-साहित्य पर नेहरू का प्रभाव’—ये तीन निबंध ‘कृतिकार’ शीर्षक खंड-३ से इधर स्थानांतरित कर दिए गए हैं, क्योंकि इनका संबंध लेखक विशेष की अपेक्षा साहित्य की प्रवृत्तियों से अधिक है। शेष तीन निबंध नये हैं—(१) ‘हिंदी-साहित्य का इतिहास . पुनर्लेखन की समस्याएँ’, (२) ‘हिंदी-साहित्य पर गांधी का प्रभाव’ और (३) ‘हिंदी-साहित्य : महत्त्व और उपलब्धि’। खंड-३ में भी अब केवल एक ही भाग है—‘कृतिकार’। इसमें ‘काव्यभाषा : तुलसीदास की अवधारणा’ निबंध नया है : शेष पूर्ववत् हैं। खंड-४ में हिंदी की कालजयी कृतियों का विवेचन है। इसमें भी केवल एक ही निबंध ‘रामचरितमानस का अगी रस’ नया है।

संकलित सामग्री में काट-छाट हो जाने से ‘आत्म-निरीक्षण’ शीर्षक से प्रस्तुत भूमिका में भी स्वभावतः यथास्थान परिवर्तन करना आवश्यक हो गया है। जो निबंध इस संस्करण में नहीं हैं उनसे संबद्ध टिप्पणियाँ निकाल दी गई हैं और नये निबंधों के विषय में अभीष्ट संकेत यथाप्रसंग जोड़ दिए गए हैं।

विगत तीन वर्षों में भी मेरी साहित्य-साधना अनवरत चलती रही है। हिंदी-अंग्रेजी में संपादित अनेक ग्रंथों के अतिरिक्त दो मौलिक कृतियाँ—‘शैलीविज्ञान’ ‘मिथक और साहित्य’ इसी अवधि में प्रकाशित हुई हैं, जिनमें मेरे अनेक निबंध संकलित हैं। चूँकि ये अभी नये हैं इसलिए ‘आस्था के चरण’ के प्रस्तुत संस्करण में उनका अंतर्भाव नहीं किया गया।

—जगेन्द्र

आत्म-निरीक्षण

मेरे प्रकाशक का अनुरोध है कि मैं अपने इस 'संपूर्ण निबंध-संग्रह' की प्रस्तावना लिखू। प्रस्तावनाएं लिखना मेरा व्यवसाय है, पर अपने ग्रंथ की प्रस्तावना लिखना आत्म-परीक्षा से कम नहीं है। यो, मैं आत्म-परीक्षा का भी अनभ्यस्त नहीं हूं, प्रत्येक सवेदनशील व्यक्ति को आत्म-परीक्षण का रोग होता है और मैं अक्सर इससे परेशान रहता हू। पर वह आत्म-परीक्षण अप्रकाशित ही रहता है, जबकि यह आत्म-परीक्षण प्रकाशन के लिए है। अपनी दुर्बलताओं की चोट मन में सहकर बाहर से स्वस्थ और सबल बने रहने का दम करना आसान है, पर उन दुर्बलताओं और उनकी यातना को व्यक्त करना अपने-आप में एक विषम यातना है। उधर, अपनी उपलब्धियों पर आत्म-चिंतन के क्षणों में विचार कर आगे के लिए उनसे प्रेरणा प्राप्त करना भी सहज प्रक्रिया हो सकती है, पर इन उपलब्धियों और इनसे प्राप्त आत्म-परितोष की अभिव्यक्ति को, चाहे वह कितनी ही विनम्र क्यों न हो, पाठक कैसे सह लेगा; क्योंकि संतो के इस देश में तो सिद्धांत में आत्म-निंदा की और व्यवहार में पर-निंदा की ही प्रथा है। इस-लिए काम यह कठिन है, और शायद अनुचित भी, पर चिदग्नी में बहुत-से कठिन और अनुचित काम किए हैं—एक यह भी सही।

भारतीय योग-साधना में परकाया-प्रवेश का विधान है—जिसके अनुसार साधक योग-बल से दूसरे की काया में प्रवेश कर उसके अनुभवों का समभागी बन जाता है। दूसरे के शरीर में आख बचाकर घुस जाना और उसके अजित कर्मफल का भोग कर लेना दुष्कर होने पर भी घाटे का सौदा नहीं है। पर योग में एक और भी क्रिया का विधान है जो कहीं अधिक कठिन है—वह है अपने भोक्ता अहं को—अपने प्रमातृ रूप को—द्रष्टा अहं से बाहर करके देखना। मेरा आलोचक अब तक परकाया-प्रवेश का तो काफी अभ्यस्त हो चुका है, पर आज उससे क्या काम चलेगा? आज तो मुझे अपने आलोचक को निबधकार से पृथक् कर उसका विचार करना है। 'चिदबरा' या 'उर्वशी' के स्रष्टा के मन में घुसकर उसके रंगीन अनुभवों का भोग कर लेने में क्या हानि थी? पर अपने व्यक्तित्व के एक अंग को अलग कर तटस्थ भाव से उसका विचार करना कृच्छ्रसाधना है और आज मैं पूरी ईमानदारी से उसी का उपक्रम कर रहा हू।

१. समीक्षात्मक निबध का स्वरूप

आदत से मजबूर होकर सिद्धांत-विवेचन से ही आरंभ करता हूं। 'समीक्षात्मक निबंध' का अपना स्वतंत्र व्यक्तित्व है जो उसे एक ओर 'ललित निबंध' और दूसरी

और 'समीक्षा' ने पृथक् करता है। 'ललित निबंध' में निबंध-कला का लालित्य प्रमुख होना है और वस्तु-तत्त्व प्रायः गौण रहता है या कम-से-कम कला-तत्त्व का सापेक्षिक महत्त्व अधिक रहता है। समीक्षा अथवा 'समीक्षात्मक लेख' में विषय का प्रतिपादन प्रमुख होता है और कला-तत्त्व प्रायः नगण्य रहता है : प्रतिपादन-शैली के वैशेष्य से अधिक कला-तत्त्व उसके स्वरूप को बाधित करने लगता है।—इधर 'समीक्षात्मक निबंध' में वस्तु-तत्त्व और कला-तत्त्व का सामंजस्य रहता है, विषय का निरूपण आरंभ में अतः तक उसका लक्ष्य रहता है, इसमें संदेह नहीं, परंतु वह निबंध की कला में वंष्टित रहता है। 'समीक्षात्मक निबंध' रूप की दृष्टि से निबंध का ही एक भेद है, और सभी शब्दों में, विचार-प्रधान निबंध का ही एक भेद है, जिसका विषय प्रत्ययात्मक चिंतन का अंग न होकर साहित्य-चिंतन का अंग होता है। उसकी रचना भी 'ललित निबंध' की ही तरह की जाती है—उसमें रचनाकार का व्यक्तित्व निरंतर सक्रिय तथा सजग रहता है। उसका विषय-विवेचन वस्तुपरक न होकर आत्मपरक होता है, निबंधकार की सर्जक कल्पना उसे एक विशिष्ट रूप-आकार प्रदान करती है। जिस प्रकार विचार-प्रधान निबंध सर्जनात्मक चिंतन को अपने सीमित कलात्मक आयामों में रूपायित करता है, इसी प्रकार समीक्षात्मक निबंध भी अपने संक्षिप्त फलस्वरूप में सर्जनात्मक आलोचना को कला-रूप प्रदान करता है। इस प्रकार, वह लेख न होकर कृति होता है।

जिस प्रकार प्रबंध-कवि के लिए मुक्तक काव्य की रचना आवश्यक होती है, इसी प्रकार सगलोचक के लिए भी क्रमबद्ध विवेचना से विराम पाने के लिए मुक्तक आलोचना लिखना प्रायः अनिवार्य हो जाता है। उसके सामने मुक्तक आलोचना के प्रायः तीन वैकल्पिक माध्यम रहते हैं। वह या तो साहित्य के किसी विषय या कृति को लेकर 'ललित निबंध' लिखता है जिसमें कला-तत्त्व प्रमुख और वस्तु-तत्त्व केवल निमित्त रूप में रहता है, या फिर वह 'समीक्षात्मक लेख' लिखता है जिसमें विषय का वस्तुपरक निरूपण या विवेचन ही लक्ष्य होता है—लेख के रूप-सौष्ठव आदि की चिंता उठे नहीं रहती। इन दो के अतिरिक्त तीसरा विकल्प है 'समीक्षात्मक निबंध', जिसमें विषय के युक्तियुक्त प्रतिपादन के साथ कृति का रूप-सौष्ठव भी विद्यमान रहता है : यहाँ आलोचक का मूल प्रयोजन तो विषय-विवेचन होता है, परंतु वह अपनी कृति की रूप-रचना के प्रति भी प्रायः उतना ही सचेत रहता है।

समीक्षा-रसिक इन तीनों विकल्पों का आवश्यकता और सुविधा के अनुसार प्रयोग करता है।

२. गद्य की ओर

मेरे माहैत्यिक जीवन का आरंभ कविता से हुआ। सन् १९३२-३३ से १९३८-३९ तक मैं कविता ही लिखता था और अपने सीमित वृत्त के भीतर कवि-रूप में मेरा बचना त्याग बन गया था। वृत्ति से अध्ययनशील होने के कारण अंगरेजी और हिंदी आलोचना-साहित्य का अच्छा ज्ञान मैं अब तक अर्जित कर चुका था, पर निबंध

अथवा समीक्षा लिखने की ओर मेरी विशेष रुचि नहीं थी। निबंध परीक्षा के समय ही प्रायः लिखे थे। भाषा पर अधिकार, कविता में प्रवृत्ति होने के कारण, तब भी अच्छा ही था और निबंध का विषय कल्पनात्मक होने पर परीक्षा में अच्छे श्रंक भी मिल जाते थे, पर कुल मिलाकर निबंध-रचना के प्रति मेरे मन में कोई विशेष उत्साह नहीं था। विचार-प्रधान निबंधों से मुझे डर लगता था और विषय के युक्तियुक्त प्रतिपादन का अभ्यास एकदम नहीं था। आज जब मेरा आलोचक मेरी निबंध-कला पर यह आक्षेप करता है कि तर्कपूर्ण प्रतिपादन के प्रति मुझे अत्यधिक मोह है तो विधि की विडंबना पर हँसी आती है। सन् १९३६ में मैंने अंगरेजी में एम० ए० किया था और उसके कुछ दिन बाद ही हिंदी एम० ए० की तैयारी शुरू कर दी थी। उसी वर्ष—सन् १९३६ के अंत में, आगरा की एक साहित्य-गोष्ठी के लिए, अपने अंगरेजी के प्राध्यापक श्री प्रकाशचंद्र गुप्त के अनुरोध पर, पंतजी की काव्य-कला पर एक निबंध लिखा था। यही एक प्रकार से मेरा पहला समीक्षात्मक निबंध था। यो उससे पूर्व भी मैं दो समीक्षात्मक निबंध लिख चुका था, पर उनका उपयोग कभी नहीं हुआ। सन् १९३४ के मध्य में जब मैं बी० ए० के द्वितीय वर्ष का विद्यार्थी था, हिंदी के प्रतिष्ठित निबंधकार और आलोचक बाबू गुलाबराय के सहयोग से मैंने हिंदी के सात आधुनिक कवियों पर समीक्षात्मक निबंध लिखने की योजना बनाई थी : ये सात कवि थे—हरिऔध, मैथिलीशरण गुप्त, रत्नाकर, प्रसाद, निराला, पत और महादेवी। मेरे साथ बाबूजी की यह सह-योजना आगरा के अनेक साहित्यकारों को विचित्र-सी लगी थी। यद्यपि बाबूजी में यह गुण था कि वे वय और ज्ञान के गौरव-भार को सहज भाव से उतारकर, छोटे-से-छोटे आदमी के बराबर खड़े होकर काम कर सकते थे, फिर भी उपर्युक्त योजना में मेरा सहयोग नगण्य नहीं था। वास्तव में, बाबूजी का मुख्य विषय दर्शन था; दर्शन का आधार लेकर वे रसशास्त्र की ओर प्रवृत्त हुए और फिर वहां से साहित्य की ओर उन्मुख हुए। अतः दर्शन और शास्त्र पक्ष तो उनका अत्यंत पुष्ट था, पर कवित्व-कला के विवेचन में वे मुझ पर ही निर्भर करते थे। वे मेरी अतिशय रोमानी प्रवृत्ति को सयत रखते थे और मैं काव्य के विचार-तत्त्व से आगे उसके रमणीय तत्त्वों के अनुसंधान में उनकी सहायता करता था। इसके अतिरिक्त लेखन-कार्य का दायित्व मुझ पर ही था—यानी लेखन-शैली प्रायः मेरी अपनी ही थी : बाबूजी संशोधन बराबर करते थे पर वाक्य-रचना मेरी अपनी रहती थी। इस प्रकार दो लेख लिखे गए—पहला महादेवी वर्मा पर और दूसरा मैथिलीशरण गुप्त पर। समीक्षात्मक निबंध-रचना का यह मेरा पहला अभ्यास था जिसका शुभारंभ बाबूजी के समन्वयशील व्यक्तित्व के स्निग्ध प्रभाव में हुआ था। ये दोनों लेख कभी प्रकाशित नहीं हुए—आरंभ में इसलिए नहीं कि मेरी योजना इन्हे पुस्तक के रूप में प्रकाशित करने की थी, बाद में मैंने इन्हे इस योग्य नहीं समझा। पर इस संदर्भ में एक बात मुझे आज भी याद है। द्विवेदी-युग के इतिवृत्तात्मक काव्य के प्रति मेरा दृष्टिकोण अत्यंत असहिष्णु था। 'भारत-भारती' के विषय में मैंने अपनी मनोवृत्ति के अनुसार यह लिखा था कि राष्ट्रीय महत्त्व चाहे उसका कितना भी हो, कवित्व-कला की दृष्टि से वह मूल्यहीन है। बाबूजी ने कहा : यह वाक्य कुछ

अधिक अभिघातक और कठोर हो गया है; इसकी जगह यह लिखना चाहिए कि 'भारत-भारती' का राष्ट्रीय महत्त्व उसके कलात्मक मूल्य से कहीं अधिक है। जब मैथिलीशरण गुप्त पर लेख पुरा हो गया, तो बाबूजी कहने लगे : अगर यह लेख तुम मेरे साथ न लिखते तो इसका स्वर काफी उग्र होता—'भारत-भारती' की तो खैर ही नहीं थी।—और यह ठीक ही था। आज मेरे साहित्यिक मित्र, जो मेरे स्वभाव और सामान्य व्यवहार में मेरी बाणी की उग्रता से भी परिचित हैं, जब कभी पूछते हैं कि अपने लेखन में तो आप प्रतिपक्ष के विरुद्ध इतने कठोर नहीं होते, तो मुझे 'गुरुणा गुरुः' बाबूजी का वह मित्र-सम्मित उपदेश अनायास ही याद आ जाता है।

पत की काव्य-कला पर मेरा वह निबंध भी अपने मूल रूप में कहीं नहीं छपा; लगभग दो वर्ष के भीतर वही 'सुमित्रानन्दन पंत' का रूप धारण कर पुस्तकाकार प्रकाशित हुआ। निबंध के उपशीर्षक ही प्रायः पुस्तक के परिच्छेदों के रूप में पल्लवित हुए। पत की काव्य-कला के विषय में मेरी मूल धारणाएँ और स्थापनाएँ पुस्तक में भी वही थी जो निबंध में। पंत सौंदर्य के कवि हैं; पंत के काव्य में सबसे पहला स्थान कल्पना का, दूसरा चिंतन का और तीसरा भाव या अनुभूति का है; नवीन काव्य-भाषा के निर्माण में पत का योगदान सर्वाधिक है; आदि मान्यताएँ सबसे पहले उस निबंध में ही व्यक्त हुई थीं। पुस्तक में भी वे यथावत् रही और मेरी प्रयोग-भीरुता के कारण आज भी बहुत-कुछ वैसी ही हैं। मेरा एक निष्कर्ष यह भी था कि प्राणों का आवेग क्षीण होने के कारण पत जी महान् काव्य की सृष्टि करने में असमर्थ रहे हैं। इस पर काफी गरमागरम बहस हुई थी। श्री प्रकाशचंद्र गुप्त आदि का मत था कि मैंने पत जी के साथ न्याय नहीं किया। 'सुमित्रानन्दन पंत' का आशा से कहीं अधिक स्वागत हुआ। 'एकेडेमी' पत्रिका में श्री शांतिप्रिय द्विवेदी ने लिखा 'कविता की गतिविधि के साथ-साथ हिंदी-आलोचना की तर्जों-अंदा भी किस तरह बदल रही है, यह पुस्तक इसका उज्ज्वलतम प्रमाण है, श्री कन्हैयालाल सहल ने 'साहित्य-संदेश' में एक पूरा लेख लिखकर यह मत व्यक्त किया कि इसमें आचार्य शुक्ल की आलोचना-पद्धति का विकसित रूप मिलता है। सबसे अधिक अप्रत्याशित घटना यह घटी कि आचार्य शुक्ल ने अपने इतिहास के सशोधित संस्करण में छायावाद पर पहली 'ठिकाने की पुस्तक' मानकर इसका स्वागत किया। मैं आज पूरी ईमानदारी के साथ स्वीकार करता हूँ कि मुझे ऐसी आशा स्वप्न में भी नहीं थी। इतिहास में उल्लेख की सूचना मुझे पहली बार आगरा में मिली। उस दिन 'ग्रेड ट्रक' से रात के लगभग दस बजे मैं साहित्य-रत्न-मंडार पहुँचा था। मुझे देखते ही मेरे कृपालु मित्र और प्रकाशक श्री महेन्द्र जी ने कहा . वधाई है, शुक्ल जी ने अपने इतिहास में बड़े ही सुंदर शब्दों में तुम्हारी पुस्तक की प्रशंसा की है। मैं तुरंत ही उसे देखना चाहता था, परंतु भाई महेन्द्र जी ने आग्रह किया कि बहुत देर हो गई है—अब तो खाना-बाना खाकर सो जाओ, सवेरे देख लेना। एक तो उनके स्नेहपूर्ण आग्रह के कारण और दूसरे अपने अर्धयों को व्यक्त न करने के विचार से मैं चुप हो गया और यथाक्रम भोजन आदि से निश्चित होकर साहित्य-रत्न-मंडार के ही एक कमरे में लगे हुए अपने बिस्तर पर

चला गया। पर रात में जब मुझे नींद ही नहीं आई, तो मजबूर होकर मंडार की बिजली जलाई और कुछ देर तक प्रयत्न करने के बाद शुक्ल जी के इतिहास की प्रति बालमारी में निकाल कर हडबडी के साथ उसमें अपना नाम खोजने लगा। 'नई आलोचना' वाला प्रकरण जल्दी ही मिल गया, लेकिन उसमें मेरी पुस्तक का उल्लेख नहीं था। मैंने बार-बार आखें गड़ा कर इस प्रकरण की एक-एक पंक्ति पढ़ डाली, पर वहाँ नाम होता तो मिलता। चार-छह पृष्ठ उधर-उधर के भी देखे, फिर भी कोई नतीजा नहीं निकला। आखिर मन मारकर विस्तर पर चला गया। नींद आने का सवाल ही क्या था? लेकिन, इतने में ही महेन्द्र जी, जो मंडार के बराबर सहन में सो रहे थे, उठ कर आए और बोले : मंडार की बिजली अभी किसने जलाई थी? यह सुनकर मुझे शर्म तो बड़ी आई पर अंत में उन्हें असली राज बताना पड़ा। वह हँसकर कहने लगे : तुम भी, यार, अब आदमी हो; इतनी ही परेशानी थी तो उसी समय देख लेते। मैंने खिन्न स्वर में कहा : देखू कहाँ, मेरा तो नाम ही नहीं है। इस पर महेन्द्र जी ने आश्चर्य भाव से वह प्रति खोली और अभीष्ट संदर्भ निकाल कर मेरे सामने रख दिया। वास्तव में मेरी पुस्तक का उल्लेख 'नई आलोचना' के अंतर्गत न होकर 'छाया-वाद' के प्रसंग में किया गया था। महेन्द्र जी तो जाकर तुरंत सो गए, लेकिन मुझे फिर भी नींद नहीं आई—इस बार खुशी के मारे।

इस सद्यःस्वीकृति का प्रभाव अनिवार्य था। कविता की देवी की आराधना में पूर्ण निष्ठा के साथ पिछले पाच-छह वर्षों से निरंतर कर रहा था, पर वह कभी मुझसे इतनी प्रसन्न नहीं हुई थी। वास्तव में, उस समय कवि के कीर्ति-प्रसार के जो दो मुख्य साधन थे वे दोनों ही मुझे अनुपलब्ध थे—एक था किसी प्रसिद्ध पत्रिका का सबल और दूसरा कवि-सम्मेलन में रंग जमाने वाला स्वर-वैभव। सप्तको के संपादन और प्रकाशन का रिवाज तब तक नहीं चला था। यो, मेरी कविताएँ अनेक प्रतिष्ठित पत्रिकाओं में छपती रहती थी, परन्तु नियमित रूप में प्रमुख पृष्ठ पर मेरी कृतियों का विज्ञापन करने वाली पत्रिका सुलभ नहीं थी। उधर कवि-सम्मेलनों में वचन और सोहनलाल द्विवेदी का रंग था—गिरिजाकुमार माथुर का भी प्रभाव बढ़ रहा था। वहाँ मेरी दाल नहीं गल सकती थी। एक बार फिरोजाबाद में कवि-सम्मेलन हुआ जिसमें मैंने भी गायद अपनी 'नारी' कविता पढ़ी थी। मुझे भी सामान्यतः अच्छी दाद मिली, पर मेहरा सोहनलाल जी के ही सिर रहा। इस पर एक वृजुर्ग, जो कभी मेरे गिताजी के सहयोगी रह चुके थे, बड़े ही गंभीर भाव से मुझसे कहने लगे, "आप अपना स्वास्थ्य सुधारिए; कविता आपकी मोहनलाल की रचना में अच्छी थी, पर आवाज में दम न होने से वे बाजी मार ले गए।"—स्वास्थ्य की चिंता मुझे भी थी, उन दिनों मेरा वजन औसत से थोड़ा कम था। पर कवि-सम्मेलन को फलतः करने के लिए स्वास्थ्य सुधार का यह उपदेश मुझे ग्राह्य नहीं हुआ; और, कवि-सम्मेलनों में बाजी अपने हाथ नहीं लगी।

उधर रंग दूसरा था। पहली कृति का ही हार्दिक स्वागत हुआ। जातिप्रिय उस समय के जाने-माने आलोचकों में थे, नहल जी भी विद्वान् अध्यापक के रूप में अपने वृत्त में प्रतिष्ठा प्राप्त कर चुके थे। इनकी उन्मुक्त प्रशस्तियों का मेरे लिए बड़ा मूल्य

था और उनसे मेरे आत्म-विश्वास में निश्चय ही वृद्धि हुई; पर जब शुक्ल जी ने अपने इतिहास में प्रमाणपत्र के साथ मेरा नाम दर्ज कर दिया तो मुझे लगा जैसे जन्म के साथ ही मेरे आलोचक को अमरत्व की सिद्धि हो गई हो। यह नशा निश्चय ही बड़ा गहरा था

साकी ने अपने हाथ दिया भरके जामे सोझ

इस खिदगी के कैफ का टूटा खुमार आज ।

—और, कविता का खुमार सचमुच ही धीरे-धीरे टूटने लगा। बाद में, दो-चार झटके लगने पर कभी-कभी कविता की याद आ जाती थी, जैसे विदेश में अपमान मिलने पर अनायास घर की याद आ जाती है। पर ऐसा कम ही हुआ, और फिर मन-स्थिति भी बदलने लगी। कविता मेरे लिए कुछ आवश्यकता से अधिक आत्मपरक बनती जा रही थी—व्यक्तिगत जीवन के रागद्वेष और उनसे तुष्ट या रुष्ट अहकार ही मेरी कविता के मूल विषय बनकर रह गए थे। बाद में सामाजिक चेतना की वृद्धि के साथ, जीवन के अंतरंग अनुभवों की अभिव्यक्ति में असुविधा का अनुभव होने लगा और प्रयत्न करने पर भी मैं केशवदास का-सा साहस बटोरने में असमर्थ रहा। परार्थ या परमार्थ से सबद्ध विषयों के साथ इतना गहरा लगाव कभी था नहीं कि उनको कविता में व्यक्त करने की प्रेरणा होती। बाह्य जीवन के विषय में मेरा जो दृष्टि-कोण और मूल्य बनते जा रहे थे उनमें बुद्धि-तत्त्व की मात्रा बढ़ने लगी थी, अतः उनकी अभिव्यक्ति के लिए आलोचनात्मक गद्य का माध्यम अधिक सुगम और अनुकूल पड़ा। बीच में, सन् १९४५ से १९५० तक कुछ प्रगीत रचनाएँ लिखी जो थोड़ी-सी पुरानी कृतियों के साथ 'छंदमयी' में प्रकाशित हुई—इसके बाद कविता मानो यह कह कर मुझसे विदा हो गई कि शुद्ध स्वानुभूति के क्षणों में जब तुम्हारा मन बुद्धि के अहकार से मुक्त होकर मुझे याद करेगा, तो मैं फिर आ जाऊँगी।

३. पहला लेख—पहला निबंध

जैसा कि मैं अभी उल्लेख कर चुका हूँ, मैंने अपना पहला स्वतंत्र गद्य-लेख सन् १९३४ में महादेवी वर्मा पर लिखा था। बाद में चूँकि मैंने उसे रद्द कर दिया, इसलिए उसके विषय में यह चर्चा करना अब सार्थक नहीं है कि वह लेख था या निबन्ध। 'पत की काव्य-कला' शीर्षक लेख भी अपने मूल रूप में कभी नहीं छपा। प्रायः उसी के आस-पास सन् १९३७ में मेरे दो लेख 'साहित्य-संदेश' के प्रारम्भिक अंकों में प्रकाशित हुए थे—पहले का विषय था 'हिंदी-साहित्य के इतिहास' और दूसरे का था 'हिंदी के टीकाकार'। पारिभाषिक दृष्टि से इन्हें निबन्ध कहना उचित नहीं होगा क्योंकि इनमें तथ्य-निरूपण ही प्रधान था—अपने सीमित आकार में ये शायद पूरे लेख भी न होकर लघुलेख मात्र थे। स्वभावतः इनमें विषय का गंभीर सागोपाग विवेचन नहीं था, पर मुझे स्मरण है कि मेरी आलोचना के वे दोनों गुण—स्पष्टता और परिशुद्धता, जिनका उल्लेख मेरे उदार समीक्षक प्रायः करते हैं, इन लेखों में भी न्यूनाधिक मात्रा में अवश्य थे। अपनी तरफ से मैंने इन लेखों में पूरे सतुलन से काम लिया था।

‘इतिहास’ वाले लेख में यद्यपि मैंने ‘मिश्रबन्धु-विनोद’ के साथ अधिक-से-अधिक न्याय करने का प्रयास किया था, फिर भी पं० शुक्रदेवविहारी मिश्र ने बाबू गुलाबराय से शिकायत की थी कि आपके पत्र में हमारे इतिहास की निंदा की गई है। टीकाकारों के प्रसंग में मैंने ‘विहारी-रत्नाकर’ को सर्वाधिक वैज्ञानिक और ‘संजीवन भाष्य’ को सर्वश्रेष्ठ साहित्यिक टीका माना था। इन दोनों लेखों को, कदाचित् इनके सक्षिप्त रूप के कारण, मेरे किसी निबन्ध-संग्रह में स्थान नहीं मिला।

हिंदी में एम० ए० करने के बाद सन् १९३७ के मध्य में मैंने अपने मन की प्रेरणा से एक स्वतंत्र निबन्ध लिखा जिसका शीर्षक था ‘छायावाद’। यही वास्तव में मेरा ‘प्रथम समीक्षात्मक’ निबन्ध था। इसमें एक ओर जहाँ विषय-प्रतिपादन के सवध में पूर्ण सतर्कता बरती गयी थी, वहाँ निरूपण-शैली और रूप-सौष्ठव पर भी उचित ध्यान दिया गया था। यह निबन्ध उस समय ‘हंस’ में प्रकाशित हुआ था जब प्रेमचंद जी की मृत्यु के बाद जैनेन्द्र जी कुछ दिनों तक उसका संपादन कर रहे थे। आगे चलकर यह ‘सुमित्रानंदन पंत’ पुस्तक के प्रथम परिच्छेद के रूप में प्रकाशित हुआ और बाद में सन् १९४३ में ‘छायावाद की परिभाषा’ नाम से जब इसी विषय पर मेरा एक अन्य निबन्ध प्रकाश में आ गया तो स्वतंत्र निबन्ध के रूप में इस पहली रचना का अस्तित्व ही समाप्त हो गया। आज यह ‘सुमित्रानंदन पंत’ की भूमिका के रूप में ही जीवित है—किसी निबन्ध-संग्रह में इसका समावेश नहीं है। ‘आस्था के चरण’ में सकलित निबन्धों में सबसे पहली रचना है ‘साहित्य में कल्पना का उपयोग’। यह निबन्ध मैंने सन् १९३६ में रिचर्ड्स की प्रसिद्ध पुस्तक ‘प्रिंसिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म’ से प्रेरित होकर लिखा था। उस समय रिचर्ड्स भी नये आलोचक ही समझे जाते थे। अंगरेजी एम० ए० के पाठ्यक्रम में तो उनका कोई स्थान था ही नहीं, अंगरेजी आलोचना के विकास-क्रम में या समसामयिक अंगरेजी आलोचना के संदर्भ में भी उनका उल्लेख मुश्किल से होता था। परंतु आचार्य रामचंद्र शुक्ल ने साहित्य में रहस्य-प्रवृत्ति के विरुद्ध अपने मत का पोषण करने के लिए रिचर्ड्स के तर्कों को अत्यंत प्रामाणिक रूप से उद्धृत कर हिंदी-पाठक के मन में उनके प्रति एक विशिष्ट आकर्षण उत्पन्न कर दिया था। मुझे स्वयं शुक्ल जी का यह मत ग्राह्य नहीं था कि रहस्य-प्रवृत्ति काव्य के सहज धर्म के अनुकूल नहीं है, और इस दृष्टि से रिचर्ड्स के प्रति भी कोई विशेष मंत्रम का भाव मेरे मन में नहीं था। फिर भी, मैं उनके ग्रंथ को पढ़ना चाहता था और एक दिन जब किसी पुस्तक-विश्रेता के यहाँ उसकी एक पुरानी प्रति मुझे मिल गई तो मैं कॉलेज की लाइब्रेरी के लिए उसे खरीद लाया और अवकाश मिलते ही उसके अध्ययन में प्रवृत्त हो गया। विषय एवं शैली दोनों की ही दृष्टि से पुस्तक कुछ कठिन है और मैंने अत्यंत मनोयोग के साथ उसका विधिवत् पारायण किया। उसके हाशियों पर मैंने कुछ मकेत-शब्द भी स्थान-स्थान पर अपनी तथा अन्य पाठकों की सुविधा के लिए लिख दिए थे। यह प्रति श्रीराम कॉलेज ऑफ कॉमर्स की लाइब्रेरी में थी—आज है या नहीं, मैं नहीं जानता। पर आठ-दस वर्ष पूर्व जब डॉक्टर आई० ए० रिचर्ड्स दिल्ली विश्वविद्यालय में आए थे और मैं उनसे बात कर रहा था तो कॉलेज के एक पुराने

सहयोगी ने हँसकर कहा था : “डॉ० रिचर्ड्स, हमारे देश में आपके कैसे-कैसे कद्रवान हैं, इसके प्रमाणस्वरूप मैं आपको अपनी लाइब्रेरी से ‘प्रिंसिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटि-सिज्म’ की वह प्रति दिखाना चाहता हूँ जिसके हाशियों पर जगह-जगह नगेन्द्र जी की टिप्पणियाँ और शब्द-संकेत अंकित हैं।”—इस समय मुझे यह तो याद नहीं है कि मैंने क्या लिखा था, शायद रिचर्ड्स के अनेक शब्दों के हिंदी-पर्याय भी मैं कहीं-कहीं लिखना गया था, क्योंकि मैं रिचर्ड्स के काव्य-सिद्धांतों पर हिंदी में लेख प्रस्तुत करना चाहता था। परंतु इसमें सदेह नहीं कि मैंने उस पुस्तक का प्रायः पाठ्यग्रंथ की तरह अध्ययन किया था। ‘साहित्य में कल्पना का उपयोग’ शीर्षक निबंध में मैंने रिचर्ड्स के तद्विषयक विवेचन से केवल प्रेरणा ही नहीं ली थी, वरन् उनके मूल विचारों को आधार रूप में भी ग्रहण किया था। यह निबंध ‘वीणा’ में छपा था : साथ में मेरे किशोर काल का एक चित्र भी था जिसमें चेहरे पर छोटी-छोटी मूँछें थीं। अपने उस फोटो के साथ प्रकाशित यह निबंध मुझे अच्छा लगा था और मैं उसे सभाल कर रखना चाहता भी था, पर मेरे एक सहयोगी श्री प्रह्लादकृष्ण, जो बड़े मस्त जीव थे (भगवान उनकी आत्मा को शर्माते दे, अब वे ससार में नहीं हैं), मेरी मूँछों को गवारा न कर सकें और उन्होंने चित्र के ऊपर पेंसिल से निशान बना दिए थे।

इस प्रकार उपर्युक्त विवरण के आधार पर, आप निम्नोक्त रचनाओं में मे जिसे भी चाहें मेरा प्रथम समीक्षात्मक निबंध मान सकते हैं

१. महादेवी वर्मा—रचना-काल १९३४ ई०, जो स्वतंत्र लेख के रूप में लिखा गया, पर बाद में बालकृति मानकर रद्द कर दिया गया।
२. पत की काव्य-कला—रचना-काल १९३६ ई०, जो स्वतंत्र निबंध के रूप में लिखा गया, परंतु अपने मूल रूप में प्रकाशित न होकर ‘सुमित्रानंदन पंत’ पुस्तक का आकार धारण कर प्रकाश में आया।
३. हिंदी-साहित्य के इतिहास—रचना-काल १९३७ ई०, जो निबंध न होकर वस्तुतः एक लघुलेख था और उसी रूप में ‘साहित्य-संदेश’ में प्रकाशित हुआ।
४. छायावाद—रचना-काल १९३७ ई०, जो स्वतंत्र निबंध के रूप में लिखा गया और उसी रूप में ‘हंस’ में प्रकाशित भी हुआ, परंतु अंत में ‘सुमित्रानंदन पंत’ का पहला परिच्छेद बनकर अपना स्वतंत्र व्यक्तित्व खो बैठा।
५. साहित्य में कल्पना का उपयोग—रचना-काल १९३९ ई०, जो स्वतंत्र निबंध के रूप में लिखा गया और पहले ‘वीणा’ पत्रिका में, फिर १९४४ ई० में ‘विचार और अनुभूति’ में स्फुट निबंध के रूप में ही प्रकाशित हुआ—और अब ‘आस्था के चरण’ के अंतर्गत निबंध स० ८ के रूप में प्रस्तुत है।

मैं स्वयं ‘छायावाद’ को अपना पहला ‘समाप्तात्मक निबंध’ मानता हूँ—मानना चाहता हूँ, जिसे मैंने प्रतिपाद्य विषय और निबंध के रूप-सौष्ठव दोनों के प्रति सावधान होकर लिखा था।

४. रचना-प्रसंग

‘आस्था के चरण’ मेरे प्रकीर्ण निबंधों का सर्व-संग्रह है। पहली रचना है ‘बाणी के न्याय-मंदिर में’ जो ‘आकाशवाणी’ से १९३६ में फीचर के रूप में प्रसारित हुई थी। रूप की दृष्टि से भिन्न होते हुए भी विषय-वस्तु की दृष्टि से यह अन्य समीक्षात्मक निबंधों के समान ही है क्योंकि इसमें भी रूपक के माध्यम से प्रेमचंद की उपन्यास-कला की समीक्षा की गई है। अंतिम निबंध है ‘काव्य-भाषा : तुलसीदास की अवधारणा’, जिसकी रचना १९७७ में हुई थी।

सकनन का नाम मैंने ‘आस्था के चरण’ साभिप्राय रखा है, क्योंकि जीवन तथा साहित्य के स्थायी मूल्यों के प्रति आस्था ही मेरे संपूर्ण वाङ्मय का प्रेरक भाव है। भौतिक जीवन के मूल में विद्यमान चिरंतन जीवन-तत्त्व और सामाजिक-नैतिक मूल्यों के आधारभूत रागात्मक-आत्मिक मूल्यों की खोज, जो ‘बाणी के न्याय-मंदिर में’ से आरंभ हुई थी, वही इस संग्रह के अंतिम निबंधो—‘हिंदी-साहित्य पर गांधी का प्रभाव’, ‘रामचरितमानस का अंगी रस’ आदि में भी यथावत् विद्यमान है।

खंड-१ के निबंध सिद्धांतपरक है। (क) भाग के निबंधों में अनुसंधान के स्वरूप, प्रविधि और हिंदी-अनुसंधान की मुख्य समस्याओं का तात्त्विक विवेचन है। वर्तमान अतावदी के मध्य में—पाचवें दशक में—हिंदी-अनुसंधान के क्षेत्र में खासी चहल-पहल होने लगी थी। डॉ० धीरेन्द्र वर्मा के नेतृत्व में इलाहाबाद स्कूल तब तक काफी सक्रिय हो चुका था और हिंदी में अनुसंधान की रूपरेखा क्रमशः स्पष्ट होने लगी थी। मैं सन् १९४६ में डी० लिट्० कर चुका था और तब तक हिंदी में ८-१० शोध-प्रबंध डी० लिट्० और डी० फिल० के लिए स्वीकृत हो चुके थे। डी० लिट्० के प्रबंध तो प्रायः अनुसंधानकर्ताओं के अपने पुरुषार्थ के परिणाम थे जिनमें प्रत्येक ने अपने दृष्टिकोण में शोध की रूपरेखा और विधि-विज्ञान की सकल्पना की थी, परंतु डी० फिल के प्रबंधों के लिए विश्वविद्यालय की ओर से विधिवत् निरीक्षण की व्यवस्था की गई जिसके फलस्वरूप अनुसंधान के स्वरूप और प्रविधि-प्रक्रिया आदि की भी हिंदी-क्षेत्रों में काफी चर्चा होने लगी। इसका शुभ परिणाम यह हुआ कि हिंदी का शोधार्थी शोध के विधि-विज्ञान से परिचित होने लगा और अनुसंधान में व्यवस्था तथा प्रामाणिकता आदि गुणों का समावेश हुआ; अशुभ परिणाम यह हुआ कि शरीर की साज-सज्जा पर इतना अधिक बल दिया जाने लगा कि आत्मा का तेज घटने लगा—तथ्य-संकलन के मोह में तत्त्व-चिंतन क्षीण होने लगा। इस ‘वैज्ञानिक अनुसंधान’ के परिणाम जब सामने आए तो लगा कि उनमें कायदे-कानून की पूरी पावबंदी तो है पर विचार-विवेचन का स्तर सामान्य आलोचना-ग्रंथों से भी निम्नतर है। इस पर स्वभावतः काफी टीका-टिप्पणी हुई। तब यह तर्क दिया गया कि अनुसंधान आलोचना नहीं है। यह तर्क मुझे ग्राह्य नहीं हुआ और ऐसा लगा जैसे किसी सामान्य दोष का परिमार्जन करने के लिए एक मौलिक दोष का पोषण किया जा रहा है। तब तक मेरी चार आलोचना पुस्तकें प्रकाशित हो चुकी थी और हिंदी-आलोचना के क्षेत्र में मेरा थोड़ा-बहुत स्थान भी बन चुका था। उधर डी० लिट्० के लिए मेरा अपना शोध-प्रबंध भी

तैयार हो चुका था। तटस्थ भाव से आज मैं कह सकता हूँ कि उसमें तत्त्व-चिंतन काफ़ी था, पर शोध-विज्ञान से अपरिचित होने के कारण प्रविधिगत दोष भी सर्वथा स्पष्ट थे — खासकर सदर्म-लेखन आदि की व्यवस्था एकदम अपूर्ण थी। परंतु इस सबके बावजूद उसे जो स्वीकृति और सम्मान मिला उससे मैं आश्चर्य हो गया कि अंततः मूल्यांकन गंभीर विचार-विश्लेषण का ही होता है, प्राविधिक दोषों का महत्त्व प्रायः टंकण के दोषों से बहुत अधिक नहीं है। यह निश्चय ही मेरी ज़्यादती थी, फिर भी इसमें संदेह नहीं कि हिंदी-शोध के क्षेत्र में जिस ढंग से तथ्य-संकलन और विधि-विज्ञान का अतिमूल्यन और गंभीर चिंतन का अवमूल्यन होने लगा था उसके विरुद्ध मेरे मन में अत्यंत तीव्र प्रतिक्रिया हो रही थी। अपने इन विचारों को लिपिबद्ध करने का अवसर मुझे सन् १९५३ में मिला जब मैंने दिल्ली विश्वविद्यालय में हिंदी-विभाग का कार्यभार संभालने के बाद अनुसंधान के स्वरूप पर एक संगोष्ठी का आयोजन किया। इसमें डॉ० बी० के० आर० बी० राय, डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी तथा अन्य कई वरिष्ठ प्राध्यापकों ने भाग लिया। शोध के सबंध में मेरा पहला निबंध 'अनुसंधान का स्वरूप' इसी संगोष्ठी के निमित्त लिखा गया था। इसमें मैंने तथ्यान्वेषण तथा प्रविधि-प्रक्रिया के उचित महत्त्व को स्वीकार करते हुए तथ्याख्यान को ही अनुसंधान का प्राणतत्त्व माना है : "प्रस्तुत प्रसंग में भी, जहाँ अनुसंधान का मूल लक्ष्य है ज्ञान का सीमा-विस्तार, वास्तविक महत्त्व निस्संदेह ज्ञान का ही है, क्योंकि ज्ञान की सीमा का विस्तार वस्तु या तथ्य नहीं कर सकता, वस्तु या तथ्य का संबंध-ज्ञान कर सकता है।" शोध के विषय में मेरा दूसरा निबंध है 'हिंदी में शोध की कुछ समस्याएँ' जो १९५५ में भारतीय हिंदी परिषद्, प्रयाग-अधिवेशन, की एक निबंध-गोष्ठी के अध्यक्षीय भाषण के रूप में लिखा गया था। इसके लगभग चार वर्ष बाद दिल्ली विश्वविद्यालय के हिंदी विभाग की ओर से एक अखिल भारतीय शोध-संगोष्ठी का आयोजन किया गया जिसमें हिंदी के भूर्धन्य विद्वानों ने अनुसंधान के विभिन्न तत्त्वों और प्रश्नों पर विचार किया। 'अनुसंधान और आलोचना' की रचना इसी संगोष्ठी के संदर्भ में हुई थी। इसका प्रतिपाद्य विषय संक्षेप में इस प्रकार है यद्यपि अनुसंधान और आलोचना पर्याय नहीं हैं, फिर भी आलोचना के अभाव में अनुसंधान जड़ बन कर रह जाता है। अतः आलोचना अनुसंधान नहीं है, यह नारा गलत है — साहित्य के क्षेत्र में, वास्तव में, आलोचना अनुसंधान की उच्चतर भूमिका है। 'आधुनिक साहित्य और अनुसंधान' एक वैचारिक परिसवाद का अंग है जो 'हिंदी अनुशीलन' की ओर से आयोजित किया गया था। इस वर्ग का अंतिम निबंध है 'नवीन शोधविज्ञान और हिंदी-साहित्य के अनुसंधान में उसकी उपयोगिता' जिसकी रचना सन् १९६६ में, उदयपुर विश्वविद्यालय द्वारा आयोजित अनुसंधान-गोष्ठी के उद्घाटन-भाषण के निमित्त की गई थी। इसमें मैंने पश्चिम में विकसित नवीन शोध-विज्ञान के स्वरूप और प्रविधि का विवेचन करने के उपरांत साहित्य के अनुसंधान में उनकी सीमित उपयोगिता को रेखांकित किया है। इस प्रकार, इन पाँच निबंधों की रचना लगभग तेरह वर्षों की अवधि के भीतर हुई है। इस अवधि में मेरे अनुभव और ज्ञान का विकास हुआ है, ऐसा अनुमान करना शायद बहुत गलत न होगा। शोध-

विज्ञान का पाठ्यक्रम में अंतर्भाव हो जाने के बाद अपने व्यवसाय की परिधि के भीतर नवीन अनुसंधान-पद्धतियों के साथ मेरा सैद्धांतिक और व्यावहारिक संपर्क बराबर बढ़ता गया है, परंतु मेरे विचार का मूल सूत्र अविच्छिन्न ही रहा है। अनुसंधान के विषय में मेरी धारणा आज भी यही है : “हिंदी-साहित्य के शोधार्थी के लिए शोध-विज्ञान और इसकी क्रियाविधि का सम्यक् ज्ञान प्राप्त करना लाभप्रद है, इसमें सदेह नहीं। परंतु उसके प्रयोग में विवेक से काम लेना भी उतना ही आवश्यक है। पश्चिम के देशों में, विशेषकर उन देशों में जिनके पास अपार भौतिक साधन हैं, इन साधनों का उपयोग करने का लोभ इतना बढ़ता जा रहा है कि उससे गंभीर चिंतन को खतरा पैदा होने लगा है। प्रत्येक क्षेत्र में अनुसंधान का विधि-विज्ञान अधिकाधिक यांत्रिक होता जा रहा है और ऐसा लगता है जैसे सभी प्रकार का ज्ञान-विज्ञान मानव-चेतना की क्रिया न होकर भौतिक क्रियाओं का सघात मात्र है। इसलिए साहित्य के अनुसंधाता को सतर्क होकर इस यंत्र-व्यूह में प्रवेश करना चाहिए—और कुछ ऐसे सिद्ध मंत्र हैं जिनका ध्यान बराबर रखना चाहिए।”

(—शोध-विज्ञान और हिंदी-साहित्य में उसकी उपयोगिता)

इन निबंधों में कहीं-कहीं मेरी वाणी उग्र हो गई है। परंतु इतनी दाद मैं आपसे चाहूंगा कि हिंदी-अनुसंधान पर यांत्रिक विधि-विज्ञान का जो आक्रमण हो रहा था, उसका अवरोध करने में मेरा यह उग्र स्वर भी थोड़ा-बहुत सहायक अवश्य रहा है।

(ख) भाग में संकलित निबंधों में साहित्य के मूल तत्त्वों और प्रश्नों का विवेचन है। इनमें सबसे पहले निबंध ‘साहित्य में कल्पना का उपयोग’ की रचना, जैसा कि मैं अभी निवेदन कर चुका हूँ, सन् १९३९ में हुई थी। इसके बाद वर्तमान शती के पाचवें दशक में चार निबंध लिखे गए—‘साहित्य और समीक्षा’, ‘साहित्य की प्रेरणा’, ‘भारतीय और पाश्चात्य काव्य-शास्त्र’ और ‘नवनिर्माण . साहित्य की व्यापकता के उपादान’। ‘साहित्य और समीक्षा’ (१९४० ई०) ‘हंस’ के तत्कालीन संपादक श्री शिवदानसिंह चौहान के आमंत्रण पर उसके किसी विशेषांक के लिए लिखा गया था। उन दिनों प्रगतिवाद का मोर्चा जमने लगा था। स्वर्गस्थ प्रेमचंद जी भारत में प्रगतिशील आंदोलन के प्रवर्तकों में से थे, उनके दोनों सुपुत्रों—श्रीयुत श्रीपतराय और श्री अमृतराय के विचार भी प्रगतिशील थे। अतः अनायास ही ‘हंस’ हिंदी के प्रगतिशील आंदोलन का मुखपत्र बन गया। शिवदानसिंह उस समय नवयुवक ही थे और कम्युनिस्ट पार्टी के साथ उनका दूसरों की अपेक्षा अधिक घनिष्ठ संपर्क था। फिर भी, उनका दृष्टिकोण सयत और रचनात्मक था। सत्कारों के अभाव में जहाँ उनके अनेक सहयोगियों का—विशेषकर डॉ० राम-विलास शर्मा का, दृष्टिकोण उच्छृंखल और छवसात्मक बन गया था, वहाँ शिवदानसिंह के स्वर में शुभ सकल्प और भद्र अभिव्यक्ति, दोनों का ही उचित संयोग था। इसलिए अपने वर्ग के बाहर भी, ऐसे लेखकों के साथ जो जीवन के स्वस्थ मूल्यों में विश्वास करते थे, उनके साहित्यिक संबंध अच्छे थे। बाबू गुलाबराय और मुझ जैसे कुछ व्यक्तियों को उन्होंने ‘प्रगतिवाद के मित्र’ वर्ग में रखा था। ‘हंस’ के उस विशेषांक में उन्होंने उसी नाते साहित्य और समीक्षा के विषय में मेरे विचार प्रकाशित करने का

आग्रह किया था, जो उक्त निबंध के रूप में व्यक्त हुए। 'साहित्य की प्रेरणा' (१९४३ ई०) की रचना शुद्ध अतः प्रेरणा के फलस्वरूप हुई थी। उस समय फ्राँस की चर्चा हिंदी में काफी होने लगी थी और मेरा भी रुझान उभर हो रहा था। प्रस्तुत निबंध में व्यक्त इस अभिमत के आधार पर कि ललित साहित्य की सर्जना में कामवृत्ति की प्रेरणा प्रमुख है मेरे बार-बार इनकार करने पर भी, लोग मुझे वहाँ तक फ्राँसवादी आलोचक मानते रहे। 'साहित्य में आत्माभिव्यक्ति' (१९४६ ई०) एक प्रकार से 'साहित्य की प्रेरणा' का पूरक निबंध है। इसमें मैंने कतिपय आक्षेपों का निराकरण करने के लिए अपने मतव्य का स्पष्टीकरण किया है। प्रगतिवाद के आंदोलन के साथ साहित्य में सामाजिक चेतना पर अत्यधिक बल दिया जाने लगा था। मैंने अपने एकाधिक लेखों में सामाजिक चेतना की अपेक्षा आत्माभिव्यक्ति को अधिक महत्त्व देते हुए प्रगतिवाद के मूल सिद्धांत का उसी के आधार पर खंडन किया था। इस पर काफी उग्र विवाद हुआ और मुझे लगा कि पक्ष-विपक्ष का विचार करते हुए अपने मतव्य को और स्पष्ट करना चाहिए। यह निबंध उसी का परिणाम था। अपने शोध-प्रबंध से मुक्त होकर १९४८ ई० में मैंने 'भारतीय और पाश्चात्य काव्यशास्त्र' शीर्षक लेख लिखा। रीतिकार्य के अध्ययन के समय मैं व्यावहारिक आलोचना से सैद्धांतिक आलोचना की ओर आकृष्ट हो चला था। भारतीय काव्यशास्त्र का सम्यक् परिचय प्राप्त कर लेने के बाद मैंने पाश्चात्य काव्यशास्त्र के स्रोत-ग्रंथों का अंगरेजी के माध्यम से अध्ययन किया और दोनों के मूलवर्ती समान तत्वों से प्रेरित होकर उक्त लेख लिखा। यह वास्तव में मेरे परवर्ती तुलनात्मक अध्ययन की रूपरेखा थी। यही मुझे अपने इस विश्वास का बीज मिला कि भारत तथा पश्चिम के दर्शनों की तरह यहाँ के काव्यशास्त्र भी एक-दूसरे के पूरक हैं और पुनराख्यान आदि के द्वारा उनके आधार पर हमारे अपने साहित्य की परंपरा के अनुकूल एक सश्लिष्ट आधुनिक काव्यशास्त्र का निर्माण सहज संभव है। ये दोनों लेख पहले दिल्ली के शनिवार-समाज में पढ़े गए थे, और फिर सीधे पुस्तक-रूप में प्रकाशित हुए। पहला 'विचार और अनुभूति' में और दूसरा 'विचार और विवेचन' में। 'कहानी और रेखाचित्र' (१९४९ ई०) लिखने की प्रेरणा भी शनिवार-समाज की एक गोष्ठी की परिचर्चा से ही मिली थी। पहले दिन की परिचर्चा कुछ बिखर गई थी—मैं भी अपनी बात ठीक ढंग से नहीं कह पाया था। अतः उसी परिचर्चा के सदस्यों में अपने विचारों को संकलित करने का संकल्प मेरे मन में हुआ और एक काल्पनिक प्रसंग की उद्भावना कर प्रतिवेदन या रिपोर्टाज के रूप में मैंने इस निबंध की रचना की। कल्पना के सक्रिय होते ही शास्त्रीय तर्क-बल अपने-आप ढीले पड़ गए और मेरी विनोदवृत्ति को थोड़ा अवकाश मिल गया। प्रसंग इस गंभीर भूमिका के साथ बाधा गया था कि प्रायः सभी ने उसे सही मान लिया और अनेक मित्र डॉ० जैनेन्द्रमोहन जोहरी के बारे में पूछताछ भी करने लगे। जहाँ तक मुझे स्मरण है, स्वयं जैनेन्द्र जी भी चक्कर में आकर कहने लगे थे कि आदमी तो जानदार मालूम देते हैं—उन्हें लिखना चाहिए। पर इतने ही में वे महिला, जिन्हें, प्रस्तुत निबंध में दिल्ली दरवाजे पर छोड़ने का उल्लेख है, हँस पड़ी और रहस्य खुल गया। 'नव-

निर्माण : साहित्य की व्यापकता के उपादान' रेडियो-वार्ता के रूप में प्रसारित हुआ था। स्वतंत्र भारत में वह नवनिर्माण का युग था—और आकाशवाणी की ओर से 'नवनिर्माण' के विभिन्न पक्षों का सर्वेक्षण करने के उद्देश्य से वार्तामाला का आयोजन हुआ था जिसमें मुझे साहित्य के क्षेत्र में नवनिर्माण की दिशाओं और संभावनाओं पर विचार करने के लिए आमंत्रित किया गया था। वार्ता तो संक्षिप्त थी, पर यह मूल रचना का अविकल रूप है।

गतावदी के छठे दशक में केवल तीन सैद्धांतिक लेख लिखे गए—'साहित्य के मानदंड' (१९५४ ई०), 'कविता क्या है?' (१९६० ई०) और 'साहित्य का धर्म' (१९६० ई०)—, यद्यपि भारतीय और पाश्चात्य काव्यशास्त्र का व्यवस्थित एवं गंभीर अध्ययन मैंने इसी अवधि में किया था। इस अध्ययन का परिणाम 'भारतीय काव्यशास्त्र की भूमिका, ग्रंथ-२' के रूप में प्रकाशित हुआ, जो 'रस-सिद्धांत' का पूरक ग्रंथ है। उक्त लेखों में मे 'साहित्य के मानदंड' और 'साहित्य का धर्म' वास्तव में वक्तव्य हैं जो मैंने क्रमशः नागरी-प्रचारिणी सभा की हीर-जयंती पर एक साहित्य-गोष्ठी में और सत विनोबा के सान्निध्य में अमृतसर में आयोजित 'भारती सगम' के एक विशेष सत्र में दिए थे। तीसरा निबंध 'कविता क्या है?' रेडियो-वार्ता के रूप में लिखा गया था। इस दृष्टि से सातवें दशक की भूमिका कहीं अधिक उर्वरा रही जिसमें मैंने 'रस-सिद्धांत' के अतिरिक्त बारह स्वतंत्र सैद्धांतिक निबंधों की रचना की। इनमें 'साहित्य का स्तर' (१९६० ई०) दिल्ली प्रादेशिक हिंदी-साहित्य-सम्मेलन की विचार-गोष्ठी का अध्यक्षीय वक्तव्य है और 'नाटक का प्रेक्षक और समीक्षक' (१९६४ ई०) कलकत्ता की 'अनामिका' संस्था द्वारा आयोजित 'नाट्य महोत्सव' की एक विशेष सगोष्ठी का। निबंध-संग्रह में ये दोनों वक्तव्य आरंभ और अंत के औपचारिक अंशों को निकालकर ही प्रकाशित किए गए हैं। 'आधुनिकता का प्रश्न : साहित्य के संदर्भ में' (१९६४ ई०) 'आलोचना' के एक विशेषांक के लिए लिखा गया था। यो तो आधुनिकता के प्रति मोह कोई नवीन प्रवृत्ति नहीं है—समय-समय पर चिंतन के विभिन्न क्षेत्रों में इसका स्वर गूंजता रहा है, परंतु पिछले दो दशकों से इसका जयघोष कुछ अधिक प्रखर हो गया है। आज से लगभग ४० वर्ष पूर्व प्रगतिशील आंदोलन भी युग का ही झंडा लेकर आगे बढ़ा था, मुझे याद है कि सन् १९४० के आस-पास प्रगतिशील लेखक एक-दूसरे का अभिनंदन प्रायः इन शब्दों में किया करते थे—'ऐसा ही लिखते चलो, मित्र ! युग तुम्हारे हाथ में है।'—'इन कविताओं में युग बोल रहा है।' धीरे-धीरे उनका स्वर मद पड़ता गया और युग-बोध का एकाधिकार जब नये लेखकों के हाथ में आ गया तो युग-बोध के यथार्थ स्वरूप की व्याख्या की आवश्यकता पड़ने लगी। 'आलोचना' का उक्त विशेषांक—वाचित् इसी आवश्यकता में प्रेरित होकर प्रकाशित किया गया था। उनमें हम जैसे आधुनिक लेखकों को भी मागह आमंत्रित किया गया। मेरी अपनी गौर्दर्य-कल्पना में युग-बोध अथवा प्राचीन या नवीन भाव-बोध जैसी अलग-अलग प्रवृत्ति-रेखाएँ कभी नहीं रही। फिर भी, इन आंदोलनों की गतिविधि का निरीक्षण तो मैं अपने ढंग से करता ही रहा हूँ, अतः इस अवसर का लाभ उठाकर मैंने

‘आधुनिकता’ की नवीनतम धारणाओं के सदर्म में अपने विचारों को इस लेख में समा-
कलित करने का प्रयत्न किया। मेरा मत है कि आधुनिकता जीवन और चिंतन की विधि
है, मूल्य नहीं। शेष निबन्ध दो मालाओं के अंतर्गत आते हैं। पहली माला के अंतर्गत
‘मेरी साहित्यिक मान्यताएं’ (१९६५ ई०) से सबद्ध तीन निबन्ध हैं और दूसरी के
अंतर्गत छह निबन्धों में काव्य-बिंब के स्वरूप, प्रकार तथा मूल्य आदि का विवेचन है।
‘मेरी साहित्यिक मान्यताएं’ नाम से आकाशवाणी ने एक वार्तामाला का कार्यक्रम
बनाया था जिसमें एक वार्ता के लिए मुझे भी आमंत्रण मिला था। विषय मुझे अनु-
कूल लगा और रेडियो के आमंत्रण को निमित्त बनाकर मैंने परस्पर सबद्ध तीन निबन्ध
लिखे जिनका उपयोग कलकत्ता विश्वविद्यालय के तत्त्वावधान में आयोजित ‘श्री धन-
श्यामदास बिड़ला व्याख्यान-माला’ के अंतर्गत किया गया। इस निबन्ध-माला में आत्म-
निरीक्षण के द्वारा मैंने अपनी उन धारणाओं को यथातथ्य रूप में प्रस्तुत करने का
प्रयास किया है जो पिछले ४० वर्षों की साहित्य-साधना के फलस्वरूप क्रमशः निर्मित
होती रही हैं और जो मेरे साहित्यिक दृष्टिकोण का मूल आधार बन गई हैं। ये,
वास्तव में, मेरी मान्यताएं हैं जिनमें अध्ययन-मनन और साथ ही स्वतंत्र चिंतन के परि-
णाम अंतर्भूत हैं। अभी किसी समीक्षक ने शिकायत की थी कि इन निबन्धों में अनेक
परंपरागत धारणाओं की आवृत्ति है। मुझे लगा जैसे ये सज्जन ‘मान्यता’ और ‘स्थापना’
में भेद नहीं कर पाये। मान्यता न स्थापना का पर्याय है और न उद्भावना का। जिस
प्रकार जीवन में कोई व्यक्ति सर्वथा मौलिक या परंपरा से भिन्न विश्वास लेकर नहीं
जी सकता, इसी प्रकार साहित्य में भी यह दावा कौन कर सकता है कि उसकी प्रत्येक
मान्यता मौलिक है। हो सकता है, कुछ व्यक्ति यह दावा कर सकते हों कि उनका हर
विश्वास—प्रत्येक जीवन-मूल्य नया है, परंतु दुर्भाग्य से मैं अपनी गणना ऐसे मौलिक
व्यक्तियों में नहीं करता। अपने इन निबन्धों में मैंने इस बात पर बल दिया है कि सत्य
तो चिरंतन है—वह नया-पुराना नहीं होता, उसको सिद्ध करने की विधि मनुष्य की
अपनी होती है और वह उसकी मौलिक उपलब्धि होती है। इन निबन्धों में मैंने कुछ
ऐसे प्रश्नों का अपने ढंग से समाधान करने का प्रयत्न किया है जो मेरे ग्रंथ के प्रकाशन
के बाद रस-सिद्धांत के संबंध में गंभीर रुचि के विचारकों ने उठाए थे—जैसे ‘क्या रस-
सिद्धांत एक विकासशील काव्य-सिद्धांत है?’—या ‘रस के प्रसंग में तारतम्य का क्या
अर्थ है?’—आदि। इनमें से तीसरा निबन्ध आलोचना के स्वरूप और प्रक्रिया आदि
से सबद्ध है जिसमें यह स्पष्ट किया गया है कि साहित्यिक आलोचना किस अर्थ में
सर्जनात्मक होती है। ये तीनों निबन्ध एक प्रकार से आत्म-चिंतन या आत्म-निरीक्षण के
परिणाम हैं और इनमें मैंने पूरी ईमानदारी के साथ आत्मालोचन का प्रयत्न किया है।
काव्य-बिंब से संबद्ध सभी लेख सन् १९६६ में लिखे गए हैं। आधुनिक काव्य में बिंब
की बड़ी चर्चा है—इस युग में यूरोप और अमेरिका में जो अनेक काव्यांदोलन होते
रहे हैं, उनमें किसी-न-किसी प्रकार से बिंब पर बल दिया गया है, काव्यशास्त्र के ग्रंथों
में भी बिंब-विधान का विवेचन-विश्लेषण प्रमुख रहता है और अनेक स्वतंत्र पुस्तकें
केवल काव्य-बिंब पर ही लिखी गई हैं। इधर मेरे मन में भी रस, वक्रोक्ति और रीति

आदि के बाद अलंकार-सिद्धांत का अध्ययन करने की वासना बनी हुई है। अतः पश्चिम के नवीन आलोचनाशास्त्र का पर्यालोचन करते हुए मुझे काव्य-विब का स्वरूप-विवेचन करने की प्रेरणा हुई। वास्तव में मुझे लगा कि पश्चिम का आलोचक आज विब के महत्त्व से इतना आक्रांत है और वह न केवल मनोविज्ञान एवं दर्शन की, बरन् नृत्य-शास्त्र तथा भौतिकविज्ञान आदि की प्रतिपत्तियों में भी इतनी दुरी तरह उलझ गया है कि काव्य-विब का मूल विब ही एकदम अस्त-व्यस्त हो गया है। अतः इस माला का पहला लेख तो मैंने एक प्रकार से आत्मबोध के लिए ही लिखा है। यह लेख पहले जम्मू-कश्मीर विश्वविद्यालय की और बाद में दिल्ली विश्वविद्यालय की एक सगोष्ठी में पढ़ा गया था। वहाँ इसके विषय में जो प्रश्नोत्तर हुए उनसे प्रेरित होकर फिर मैंने अन्य निबंधों की रचना की और इस प्रकार काव्य-विब के मौलिक तत्वों का एक संक्षिप्त किंतु सांद्रित अध्ययन प्रस्तुत करने का अवसर अनायास ही हाथ आ गया। 'काव्य-भाषा और व्यवहार-भाषा' का वाचन मैंने १९७२ में हिंदुस्तानी एकेडेमी की एक गोष्ठी में किया था। इसका मूल प्रारूप २-३ वर्ष पूर्व राष्ट्रीय शैक्षणिक अनुसंधान परिषद् के लिए अंगरेजी में तैयार किया गया था।

खंड-२—हिंदी-साहित्य की प्रवृत्तियाँ

प्रस्तुत खंड में १५ निबंध संकलित हैं जिनका संबंध प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप से हिंदी-साहित्य की विविध प्रवृत्तियों के साथ है। इनमें से पहला लेख 'आलोचना की आलोचना' (१९३६-४० ई०) सत्येन्द्रजी के अनुरोध पर उनके संपादकत्व में प्रकाशित 'साधना' पत्रिका के विशेषांक के लिए लिखा गया था। मेरा अनुमान है कि शुक्लोत्तर हिंदी-आलोचना की प्रवृत्तियों पर यह पहला विश्लेषणात्मक निबंध था। शुक्लोत्तर आलोचना में मेरा भी अपना थोड़ा-बहुत स्थान बन चुका था, अतः आगरा की एक अंतरंग मित्र-गोष्ठी में यह चर्चा उठी कि इस विवेचन में मेरे योगदान का उल्लेख किस प्रकार हो। उस समय तक शिष्टाचार के प्रायः प्राचीन मूल्यों की ही प्रतिष्ठा थी जिनके अनुसार लेखक के द्वारा अपना उल्लेख अनुचित ही माना जाता था। 'अज्ञेय' की कविता की वस्तुपरक तटस्थ प्रशंसा करने का अधिकार जैसा आज 'वात्स्यायन' को प्राप्त है वैसा अयोध्यामिह उपाध्याय को 'हरिऔध' की कविता का मूल्यांकन करने का नहीं था। यह विनयाचार मुझ-जैसे यश-प्रार्थी लेखक को महंगा अवश्य पड़ता, पर सत्येन्द्र जी ने आरंभ में एक संपादकीय टिप्पणी के द्वारा इन समस्या का अंशतः समाधान कर दिया था। इसके कुछ ही महीने बाद मैंने 'हंस' के 'हिंदी-कविता अंक' के लिए 'आधुनिक हिंदी-काव्य के आलोचक' (१९४० ई०) शीर्षक में एक और निबंध लिखा जो 'आलोचना की आलोचना' के पूरक रूप में 'विचार और अनुभूति' में प्रकाशित हुआ। इसी वर्ष रेडियो-वार्ता के निमित्त 'हिंदी-उपन्यास' (१९४० ई०) की रचना हुई। अपनी रोजक शैली के कारण मेरा यह निबंध अत्यंत लोकप्रिय हुआ—स्वर्गीय डा० अमरनाथ झा ने एक पत्र में इस प्रकार की आलोचना-शैली की प्रशंसा की थी। प्रस्तुत निबंध को इन रूप में लिखने की प्रेरणा मुझे रेडियो के एक अधिकारी

के व्यंग्य-वाक्य से मिननी थी जो अकसर यह कहा करते थे कि हिंदी की आलोचना बड़ी भारी होती है। 'हिंदी में हास्य की कमी' (१९४४ ई०) भी एक रेडियो-सवाद का ही विस्तृत रूप है। इस लेख के प्रोफेसर मेरे मित्र श्री (अब डॉक्टर) हरिवंश कोचर हैं जो उस समय दिल्ली के सेंट स्टीफेंस कॉलेज में संस्कृत-हिंदी के प्राध्यापक थे। दो व्यक्ति मिलकर एक लेख नहीं लिख सकते—यह मानकर कोचर साहब ने लेखन का पूरा भार मुझ पर ही छोड़ दिया था और सरल स्वभाव से परिसवाद के एक पात्र की भूमिका मात्र अदा करना स्वीकार कर लिया था। ब्रजभाषा का गद्य (टीका-साहित्य)' (१९५३ ई०) के मूल में भी रेडियो की ही प्रेरणा थी—और यही बात 'स्वतंत्रता के पश्चात् हिंदी आलोचना' (१९५६ ई०) के विषय में भी सत्य है, परंतु इन दोनों के कुछ अंश ही रेडियो में प्रसारित हुए थे, क्योंकि ये लेख रेडियो-वार्ता के सामान्य कलेवर की अपेक्षा काफी बड़े हैं। 'स्वतंत्रता के पश्चात् हिंदी-साहित्य' की रचना 'आजकल' के एक विशेषांक के लिए की गयी थी। बाद में आवश्यक परिवर्तन-परिवर्धन कर इसी के आधार पर १९६५ ई० में मैंने अंगरेजी में एक लेख प्रस्तुत किया : 'नेहरू-युग में हिंदी साहित्य का विकास', जिसका वाचन 'भारती संगम' द्वारा आयोजित नेहरू-व्याख्यान के रूप में पंजाब विश्वविद्यालय के तत्त्वावधान में किया गया। 'हिंदी का अपना आलोचनाशास्त्र : समावनाएँ' भारतीय हिंदी परिषद् की विचारगोष्ठी का अध्यक्षीय भाषण है। परिषद् के जयपुर-अधिवेशन में मुझसे इस विषय का प्रवर्तन करने के लिए कहा गया था; बाद में मनोनीत अध्यक्ष की अनुपस्थिति में मैंने अध्यक्ष-पद ग्रहण किया और डा० भगीरथ मिश्र ने विषय-प्रवर्तन किया। प्रश्न यह था—और यह प्रश्न डा० बीरेन्द्र वर्मा ने उठाया था, कि क्या हिंदी-आलोचना में जिन आचारिक काव्य-सिद्धांतों का प्रयोग होता है वे सभी संस्कृत और अंगरेजी के काव्यशास्त्र से उधार लिये हुए हैं या हिंदी के आलोचकों ने भी कुछ मौलिक सिद्धांतों की उद्भावना की है जिनके आधार पर हिंदी के स्वतंत्र काव्यशास्त्र की प्रकल्पना की जा सकती है। मैं समझता हूँ कि यह प्रश्न हिंदी में पहली बार उठाया गया था और मेरा उक्त निबन्ध इसके उत्तर का पहला प्रयास है। प्रस्तुत प्रश्न के दो पहलू हैं। एक तो यह कि काव्यशास्त्र काव्य का दर्शन है और दर्शन का स्वरूप देश-प्रदेण, भाषा, जाति आदि में परिवर्तन नहीं होता, अतः भारतीय काव्यशास्त्र को भी हिंदी-काव्यशास्त्र, बंगला या मराठी-काव्यशास्त्र में विभक्त करके देखना शास्त्र के स्वरूप को ही खंडित करना होगा, और दूसरा यह कि जब प्रत्येक समृद्ध भाषा के साहित्य का अपना व्यक्तित्व है तो उसके अपने काव्यशास्त्र के स्वतंत्र अस्तित्व की कल्पना भी तर्कसम्मत है। ये दोनों ही दृष्टि-बिंदु अपने-अपने ढंग से ठीक हैं और मैंने इन दोनों का समन्वय कर समस्या का समाधान उपस्थित किया है। 'भारतीय साहित्य की मूलभूत एकता' (१९५७ ई०) 'भारतीय वाङ्मय' ग्रंथ की भूमिका का मूल अंग है। इस ग्रंथ में भारत की बारह प्रमुख भाषाओं के अपने-अपने साहित्य पर अधिकारी विद्वानों के लेख एकत्र संकलित हैं, जिनके आधार पर भूमिका में मैंने इस मौलिक स्थापना को मप्रमाण सिद्ध किया है कि विभिन्न भाषाओं के माध्यम से अभिव्यक्त

भारतीय साहित्य की आत्मा एक ही है। इस लेख का भी अंगरेजी अनुवाद मैंने 'भारती सगम' की एक विशेष सगोष्ठी में प्रस्तुत किया था।

षाताब्दी के तीसरे और चौथे दशक में फ्राँयड की चर्चा हिंदी में बड़े जोर से होने लगी थी। फ्राँयड के सिद्धांत ऊपर से जितने सरल प्रतीत होते थे, अपने वास्तविक रूप में वे उतने ही सूक्ष्म और जटिल थे। काव्य में रस-तत्त्व के प्रति आग्रह होने के कारण स्वभावतः मैं उनकी ओर आकृष्ट हुआ और अपने दो-एक लेखों में मैंने काव्य के मूल में काम की प्रेरणा का अनुमोदन किया। वस फिर क्या था, लोग मुझे फ्राँयड का अनुयायी मानने लगे और इलाचन्द्र जोशी तथा अज्ञेय के साथ मेरी गणना हिंदी के मनोविश्लेषणवादी आलोचकों में करने लगे। इसमें सदेह नहीं कि फ्राँयड के मनोदर्शन के प्रति मेरा आकर्षण था और मैंने अत्यंत रूचिपूर्वक उनके ग्रंथों का अध्ययन किया था—साथ ही इसमें भी सदेह नहीं कि मेरे रागात्मक दृष्टिकोण को, जो जीवन और काव्य में मानवीय एवं रागात्मक मूल्यों को नैतिक मूल्यों की अपेक्षा अधिक प्रभावी मानता था, फ्राँयड के दर्शन से अवश्य ही बल मिला था, परंतु फ्राँयड की अतिवादी और एकांगी दृष्टि का मैं कायल नहीं था और उनके जीवन-दर्शन की सीमाएं बहुत जल्दी ही मेरे मन में स्पष्ट हो गई थी। हा, उनकी विश्लेषण-पद्धति का लाभ मैंने अवश्य लिया, परंतु वह भी एक सीमा के भीतर ही। फिर भी, यार लोग मुझे फ्राँयड के साथ बाधते रहे। फ्राँयड का दुर्भाग्य यह रहा कि हिंदी के लेखक उसका जितना समर्थन या विरोध करते थे, उतना अध्ययन नहीं करते थे। हिंदी में फ्राँयड पर प्रामाणिक सामग्री आज भी अत्यंत स्वल्प मात्रा में उपलब्ध है। इस लेख में मैंने पहले तो अपने विषय में फ्राँयड-भक्ति के आरोप का निम्रित रूप से खंडन किया, फिर फ्राँयड के मूल सिद्धांतों का सारांश प्रस्तुत करते हुए सकेत रूप से हिंदी-साहित्य पर उसके प्रभाव का उल्लेख किया। मेरी धारणा है कि फ्राँयड के मूल सिद्धांत, हिंदी-साहित्य पर उसके प्रभाव और उसके जीवन-दर्शन के विषय में मेरे अपने दृष्टिबिंदु को स्पष्ट करने में इस लघुलेख ने निश्चय ही सहायता की, यद्यपि इसके बाद भी एक अर्धशिक्षित महिला-लेखिका ने, जिन्होंने न मेरे साहित्य को ढग से पढ़ा है, और न जिसमें फ्राँयड को पढ़ने-समझने की बुद्धि है, अपने एक लेख में यह लिख मारा कि मेरी काव्य-दृष्टि फ्राँयड के काम-सिद्धांत से आगे नहीं गई।

'रवीन्द्रनाथ का भारतीय साहित्य पर प्रभाव' (१९६१ ई०) पंजाब के भाषा-विभाग के आमंत्रण पर एक विशेष अभिभाषण के रूप में लिखा गया था। वह रवीन्द्रनाथ की जन्मशती का वर्ष था—देश के प्रत्येक भाग में राष्ट्रीय स्तर पर विश्व-कवि का जय-जयकार हो रहा था। यह तो वास्तव में गौरव का विषय था कि कवि का इस प्रकार स्तवन हो, परंतु इस समारोह के अतिशय उल्लास के पीछे मुझे यह आशंका हुई कि कहीं इससे अन्य भारतीय भाषाओं की विभूतियों का अवमूल्यन न होने लगे।—इसका एक कारण यह था कि तरह-तरह से रवीन्द्रनाथ के प्रभाव का आकलन तो हो रहा था, और शायद अतिरजनापूर्ण रीति से हो रहा था, पर रवीन्द्रनाथ के कवि-व्यक्तित्व का निर्माण करने वाले तत्त्वों के विषय में कोई जिज्ञासा व्यक्त नहीं

की जा रही थी। यह उत्साह इतना अधिक बढ़ गया था कि लोग धीरे-धीरे ऊबने लगे और विदेशी दर्शक इन समारोहों के आयोजकों को 'टैगोर के अलमवरदार' कहने लगे थे। ऑन इंडिया रेडियो में भी भारतीय साहित्य के विभिन्न रूपों पर रवीन्द्रनाथ के प्रभाव का आकलन करने के लिए एक सर्वभाषा-समारोह हुआ जिसकी उपन्यास-गोष्ठी का अध्यक्ष मैं था। मैंने हिंदी-उपन्यास को आधार बनाकर भारतीय उपन्यास पर रवीन्द्रनाथ के प्रभाव का बड़ी ही मुखर भाषा में निवेदन किया। बात भी ठीक थी : शरत् का तो प्रभाव था, पर रवीन्द्रनाथ का उपन्यास के क्षेत्र में कोई विशेष प्रभाव नहीं था। मेरे वक्तव्य के बाद तत्काल पलट गया और सभी भाषाओं के प्रवक्ताओं ने अपने-अपने साहित्य के संदर्भ में यही बात कही। कुछ लोगों ने तो यह भी कहा कि इस प्रकार के विषय का चयन ही गलत है क्योंकि इसके पीछे खबरदस्ती प्रभाव ढूँढ़ निकालने की चेष्टा हो सकती है। इसका समारोह के अधिकारियों ने प्रतिवाद किया और वातावरण में थोड़ी उत्तेजना आ गई। मेरे उक्त निबंध की रचना इसी संदर्भ में हुई थी, जिसमें रवीन्द्रनाथ के गौरव के प्रति पूर्ण आस्था व्यक्त करने के साथ ही रवीन्द्र-भक्तों को उनके प्रभाव के विषय में आवश्यकता से अधिक उत्साह न दिखाने का परामर्श दिया गया था, क्योंकि उससे तथ्यों को अतिरंजित रूप में प्रस्तुत करने की आशंका हो सकती थी।—'हिंदी-साहित्य पर नेहरू का प्रभाव' इसके विपरीत संदर्भ में लिखा गया था। नेहरू की मृत्यु के बाद एक दिन उनके व्यापक प्रभाव की चर्चा करते-करते कुछ मित्रों ने यह विचार व्यक्त किया कि सब मिला कर हिंदी के लिए नेहरू का प्रभाव अहितकर ही रहा। नेहरू के जीवनकाल में मैं भी उनके स्वभाव और प्रभाव की अनेक सीमाओं की आलोचना किया करता था। यद्यपि उनके धर्मनिरपेक्षता के सिद्धांत का मैं बड़ा कायल था, फिर भी मुझे ऐसा लगता था मानो हिंदी के प्रति उनके अवचेतन मन में अकारण ही एक प्रकार के द्वेष का भाव विद्यमान था, जो मौके-वैकाले उभर आता था। लेकिन नेहरू का व्यक्तित्व इतना बड़ा था और उनके सामने हमारे लोग इनने बौने लगते थे कि उनके दोष-दर्शन के लिए अवकाश ही नहीं रह जाता था। नेहरू की मृत्यु के बाद तो देश में ऐसा सन्नाटा-छा गया था कि मैं उनके सभी दोष भूल गया। अतः मैंने मित्रों के तर्क का प्रतिवाद किया और उनके तथा उन जैसे अनेक लोगों के भ्रम का निराकरण करने के लिए यह निबंध लिखा। निबंध मूलतः अंगरेजी में लिखा गया था, पहले वह एक फैनबेल क्लब में पढ़ा गया, बाद में शिक्षा-मंत्रालय की प्रसिद्ध पत्रिका 'कल्चरल फोरम' में प्रकाशित हुआ। उसका यह हिंदी-अनुवाद एक-आध महीने बाद मैंने ही किया था।

'हिंदी-साहित्य का इतिहास : पुनर्लेखन की समस्याएं' शीर्षक निबंध की रचना १९७० में उस समय हुई थी जबकि मैं 'हिंदी-साहित्य का इतिहास' ग्रंथ का संपादन कर रहा था। इस इतिहास के अधिकांश लेख अन्य विद्वान लेखकों ने लिखे हैं किंतु मूलवर्ती परिकल्पना मेरी है। 'हिंदी-साहित्य का इतिहास : पुनर्लेखन की समस्याएं' में इसी परिकल्पना का व्याख्यान-विवेचन है जो एक ओर साहित्य के इतिहास और दूसरी ओर हिंदी साहित्य के इतिहास के पुनर्लेखन की समस्याओं के विषय में मेरी अव-

धारणाओं को रेखांकित करता है। निबंध के दो भाग हैं : पहले में सिद्धांत-विवेचन है और दूसरे में कतिपय व्यावहारिक विचार-बिंदुओं का क्रमबद्ध प्रस्ताव है। 'साहित्य का इतिहास' मेरा प्रिय विषय रहा है। आरंभ से ही मैं अंगरेजी तथा हिंदी साहित्य के मानक इतिहास-ग्रंथों का विधिवत् अध्ययन करता रहा हूँ। मानक इतिहास-ग्रंथों के व्यावहारिक विवेचन के अतिरिक्त 'साहित्य का इतिहास' के स्वरूप का सैद्धांतिक निरूपण भी अपने आप में आलोचना-शास्त्र का एक महत्वपूर्ण विषय है। इस निबंध के रचना-प्रसंग में प्रस्तुत विषय के सिद्धांत और व्यवहार—दोनों पक्षों के संबंध में अपनी अवधारणाओं को व्यवस्थित रूप में लिखित करने का अवसर प्राप्त कर मुझे काफी सतोष हुआ था।

'हिंदी-साहित्य पर गांधी का प्रभाव' गांधी-शताब्दी-वर्ष अर्थात् १९७२ में मैसूर विश्वविद्यालय की एक संगोष्ठी से लिए मूलतः अंगरेजी में लिखा गया था। यह उसी का हिंदी रूपांतर है। 'हिंदी साहित्य . महत्त्व और उपलब्धियाँ' मेरे संपादित इतिहास-ग्रंथ का उपसंहार है जो १९७३ में प्रकाशित हुआ था।

खंड ३—कृतिकार

इस खंड के रचना-काल की परिधि प्रायः उतनी ही है जितनी कि मेरे आलोचक की आयु—अर्थात् इस वर्ग के आरंभिक लेख उस समय लिखे गए थे जब मैंने लिखना शुरू किया था और बाद के लेख अभी दो-एक वर्ष पूर्व की रचनाएँ हैं। सबसे पहली रचना है 'बाणी के न्याय-मंदिर में' (१९३९ ई०)। रेडियो ने एक नया कार्यक्रम आरंभ किया था जिसका नाम उन्होंने अपनी भाषा में रखा था 'अदबी अदालत में'। अवकाश उस समय दिल्ली रेडियो पर काम करते थे और शायद यह योजना उन्हीं की थी। इसमें कुछ-एक प्रसिद्ध पात्रों के द्वारा अपने लपटा कलाकारों के विरुद्ध अभियोग उपस्थित करने का रूपक बाँधा गया था—और, इस प्रकार यह समीक्षा का या व्याज-समीक्षा का ही एक रूप था। इसी क्रम में मुझे 'ज्ञानशंकर बनाम प्रेमचंद' पर एक फीचर लिखने के लिए आमंत्रित किया गया। विषय मुझे पसंद आया और मैंने अभिलेख तैयार कर लिया। भाषा की समस्या सामने आयी क्योंकि उस समय रेडियो पर हिंदी के नाम पर उर्दू का ही प्रसारण होता था, परंतु थोड़े-से बहस-मुबाहसे के बाद वह हल हो गई। इसमें निर्णय प्रेमचंद के विरुद्ध दिया गया है।—प्रेमचंद के प्रति मेरे मन में भी कम आदर भाव नहीं था, पर मुझे ऐसा लगता था और आज भी लगता है कि उनमें प्राणों की वह ऊर्जा और आत्मा की वह गहराई काफी मात्रा में नहीं है जो उदात्त कला की सृष्टि करती है। उक्त रूपक में ज्ञानशंकर बड़े निर्भीक शब्दों में प्रेमचंद के विरुद्ध यह आरोप लगाता है। इससे प्रेमचंद के भक्तों में काफी रोष फैला था और उन्होंने मेरे निबंध-संकलन की कटु आलोचना कर इसका प्रतिशोध भी किया था। लगभग दस वर्ष बाद सन् १९४९ में प्रेमचंद पर मैंने फिर एक स्वतंत्र लेख लिखा और संपूर्ण श्रद्धा के बावजूद प्रायः अपने पूर्व-निर्णय की ही आवृत्ति की। रूपक 'विचार और अनुभूति' में तथा लेख 'विचार और विवेचन' में

प्रकाशित हुआ था। 'प्रसाद के नाटक' और 'आचार्य शुक्ल और डा० आई० ए० रिचर्ड्स' सन् १९४० की कृतियाँ हैं। 'प्रसाद के नाटक' की रचना स्वतंत्र रूप में हुई थी पर बाद में वह 'आधुनिक हिंदी-नाटक' का एक परिच्छेद बन गया। प्रारंभिक निबंध होने पर भी शैली तथा विषय-प्रतिपादन की दृष्टि से मुझे यह आज भी प्रिय है। 'आचार्य शुक्ल और डा० आई० ए० रिचर्ड्स' शीर्षक निबंध 'साहित्य-संदेश' के शुक्ल-अंक के लिए लिखा गया था। आचार्य शुक्ल के निधन के उपरांत 'साहित्य-संदेश' ने श्रद्धांजलि के रूप में एक विशेषांक निकालने की योजना बनाई जिसमें मेरा काफी सहयोग था—जैनेन्द्र जी, स्वर्गीय नलिन शर्मा आदि ने मेरी व्यक्तिगत प्रार्थना पर अपने लेख लिखे थे। मूल योजना के अनुसार मुझे शुक्लजी की आलोचना के किसी अन्य पक्ष पर लिखने के लिए आमंत्रित किया गया था, परंतु मैंने अपनी इच्छा से उक्त विषय पर लिखने का निर्णय किया। मैंने यह लेख बड़े परिश्रम से, बड़े साफ और सतुलित ढंग से लिखा था परंतु उस समय तक रिचर्ड्स का विशेष प्रचार न होने के कारण 'शुक्ल-अंक' की समीक्षाओं में उसकी चर्चा कम ही हुई। अधिकांश व्यक्तियों ने यही कहा कि रिचर्ड्स को हमने पढ़ा नहीं है। सैद्धांतिक आलोचना के स्तर पर शुक्लजी का विवेचन भी अत्यंत युक्तियुक्त एवं विवेकपुष्ट होता था, पर रिचर्ड्स की दृष्टि मुझे अधिक प्रखर और मर्मभेदी प्रतीत हुई। उधर व्यावहारिक आलोचना के क्षेत्र में स्थिति सर्वथा भिन्न थी शुक्लजी के सिद्धांत जहां काव्य की चर्चणा से उद्भूत हुए थे, वहां रिचर्ड्स ने अपने काव्य-सिद्धांत मनोविज्ञान के अध्ययन से प्राप्त किए थे : और इससे बड़ा अंतर पड़ गया—समृद्ध साहित्यिक संस्कारों के अभाव में रिचर्ड्स की व्यावहारिक आलोचना सहृदय-चेतना की प्रतिक्रियाओं का समाकलन न होकर मनोविज्ञान की 'केस-हिस्टरी' के अधिक निकट पहुंच जाती है। अपने निबंध में मैंने ये दोनों तथ्य पूर्ण आत्मविश्वास के साथ व्यक्त किए—और आज भी मेरा मूल मंतव्य प्रायः यही है। 'गुलेरी जी की कहानियाँ' (१९४१ ई०) में उसी समय प्रकाशित कहानी-संकलन के आधार पर गुलेरी जी की कहानी-कला की आलोचना की गयी है। तब तक सामान्य धारणा यही थी कि गुलेरी जी ने केवल एक ही कहानी 'उसने कहा था' लिखी है, परंतु इस संग्रह के माध्यम से दो और कहानियाँ सामने आईं, जो गुण की दृष्टि से उतनी सफल न होने पर भी, प्रकृति में अधिक भिन्न नहीं थी गुलेरी का स्वस्थ जीवन-दर्शन और प्रबल भाषा, दोनों का ही पूर्वाभास इनमें मिलता था। इन्हीं के आसपास एक अन्य निबंध 'यौवन के द्वार पर' लिखा गया, जिसकी काफी चर्चा रही। इसमें एक काल्पनिक परिसंवाद के माध्यम से दिनकर, अचल और नरेन्द्र की काव्य-प्रतिभा का विवेचन प्रस्तुत किया गया। महादेवी के बाद कवियों की जो नई पीढ़ी उभर रही थी, उनमें ये कवि अपना विशिष्ट स्थान बनाते जा रहे थे। वात्स्यायन जी उन दिनों मेरठ में रहते थे और दिल्ली काफी आते-जाते थे—इसे पढ़कर उन्होंने सलाह दी थी कि अपने आचार्यत्व के आतंक से मुक्त होकर मुझे इस तरह की रचनाएं और भी लिखनी चाहिए। कई अन्य मित्रों के भी पत्र आए और साहित्य-गोष्ठियों में अच्छी चर्चा रही थी। दो-एक सीधे-सादे बंधु इस गोष्ठी की घटना

को सच भी मान बैठे। पं० सोहनलाल द्विवेदी का उन दिनों अच्छा प्रभाव था, परंतु मैंने अपने इस लेख में उनसे 'वाँक आउट' करा दिया था। इस पर उन्होंने अपनी नई कविता-पुस्तकें 'वासवदत्ता' आदि मेरे पास भेजी और पत्र में लिखा - "इन पुस्तकों के न होने से शायद आप मेरे 'यौवन के द्वार' तक नहीं पहुँच पाए; आशा है अब यह बाधा नहीं रहेगी।"

इस भाग में और भी पाँच निबंध ऐसे हैं जिनकी रचना रेडियो के निमित्त से हुई थी। 'महादेवी की आलोचक दृष्टि' (१९४५ ई०) 'दीपशिखा' (१९४४ ई०) का पूरक निबंध है। 'दीपशिखा' की समीक्षा भी मैंने रेडियो पर ही की थी जिसमें उसके गीतों में मासल अनुभूति के अभाव की शिकायत की गयी थी। उसी के अंतर्गत 'दीप-शिखा' की महत्त्वपूर्ण भूमिका के विषय में फिर कभी चर्चा करने का संकेत भी था। 'महादेवी का विवेचनात्मक गद्य' के प्रकाशन के बाद मैंने अपने उस सकल्प की पूर्ति की। 'तुलसी और नारी' का प्रसारण सन् १९५२ में हुआ था और इसके पक्ष-विपक्ष में बहुत वाद-विवाद भी हुआ था। 'दिनकर के काव्य-सिद्धांत' (१९४४ ई०) उनके निबंध-संग्रह 'मिट्टी की ओर' की सश्लेषणात्मक आलोचना है। 'केशवदास का आचार्यत्व' तथा 'बिहारी की बहुज्ञता' विश्वविद्यालय-कार्यक्रम के अंतर्गत प्रसारित हुए थे। 'केशवदास का आचार्यत्व' की रचना रिपोर्ताज शैली में हुई है, इसमें उल्लिखित सभी नाम वास्तविक हैं, यद्यपि घटना काल्पनिक है। प्रसारण से पहले मैं हिंदी-विभाग की एक गोष्ठी में इसका वाचन कर चुका था। इस गोष्ठी में मेरी उस एम० ए० कक्षा के सभी विद्यार्थी उपस्थित थे जिनका उल्लेख प्रस्तुत निबंध में किया गया है। 'रीति-काल के कवि-आचार्यों का योगदान' 'हिंदी-साहित्य का बृहद् इतिहास-खंड ६' का उपसंहार लेख है जो १९५७ में प्रकाशित हुआ था।

शेष निबंधों में 'श्यामसुंदरदास की आलोचना-पद्धति' की रचना 'साहित्य-सदेश' के 'श्यामसुंदरदास-अंक' के लिए की गई थी। हिंदी-साहित्य जगत् में उन दिनों 'साहित्य-सदेश' का विशेष स्थान था और उसके अनेक महत्त्वपूर्ण विशेषांक प्रकाशित हो चुके थे। डॉ० श्यामसुंदरदास की अपनी सीमाएं थी—और सबसे बड़ा दुर्भाग्य यह था कि आचार्य रामचंद्र शुक्ल उनके सहयोगी थे, फिर भी मुझे लगता था कि उनका उचित मूल्यांकन नहीं हुआ। डॉ० श्यामसुंदरदास का व्यक्तित्व बड़ा ही तेजस्वी था, उनमें संयोजन और प्रशासन की क्षमता तो अद्भुत थी ही, साथ ही बौद्धिक क्षमता और साहित्यिक मेधा भी कम नहीं थी। अतः 'साहित्य-सदेश' का प्रस्ताव मुझे अत्यंत रुचिकर प्रतीत हुआ और मैंने बड़ी निष्ठा के साथ, किंतु संतुलन की रक्षा करते हुए, उनके कर्तृत्व की समीक्षा प्रस्तुत की। 'टी० एस० इलियट का काव्यगत अव्यक्तिवाद' शीर्षक निबंध भी इसी अवधि में लिखा गया। हिंदी-साहित्य में उस समय रोमानी कवियों का प्रभाव प्रायः समाप्त-सा हो चुका था और ऐसी साहित्यिक प्रतिभाएं बुद्धिजीवी वर्ग में लोकप्रिय होती जा रही थी जो यूरोप में रोमानी काव्य-चेतना के विरोधी आंदोलन का नेतृत्व कर रही थी।

इलियट इनके अग्रणी थे और हिंदी में उनके काव्य तथा काव्य-सिद्धांतों की बड़ी चर्चा थी। अज्ञेय ने 'त्रिशंकु' में परंपरा और प्रयोग आदि से सबद्ध उनके विचारों को अपने कई लेखों का आधार बनाया था। इस प्रकार, इलियट का अध्ययन उस समय आधुनिक साहित्य-बोध का एक आवश्यक प्रमाण माना जाता था। अंगरेजी विभाग के मेरे दो युवा सहयोगी श्री समर सेन और श्री अमलेन्दु दास इलियट के बड़े भक्त थे और कॉलेज में कुछ वर्ष पूर्व श्री बलवत भट्ट की प्रेरणा से 'शेक्सपियर सोसाइटी' का नाम 'इलियट सोसाइटी' कर दिया गया था। उसी में दास ने 'इलियट के काव्य-सिद्धांत' विषय पर एक लेख पढ़ा। इलियट के काव्य का अवलोकन मैं कर चुका था और उनके समीक्षात्मक लेखों का भी अध्ययन कर चुका था। उनका काव्य तो समर्थकों के सभी तर्कों के बावजूद, एक सीमा से आगे, मेरे गले नहीं उतरा, परंतु उनकी आलोचना ने मुझे काफी प्रभावित किया। यों उनके मूल सिद्धांत से मेरा मत-भेद था और आज भी है, पर उनके सिद्धांत-प्रतिपादन में मुझे विवेक का दृढ़ आधार मिला। अपने मित्र दास के उस लेख से प्रेरित होकर—उसके जवाब में मैंने अपना लेख लिखा जिसमें इलियट के अव्यक्तिवादी सिद्धांत की आलोचना की। मुझे लगा कि अपने सिद्धांत में इलियट भाव के भोक्ता और स्रष्टा के सूक्ष्म आध्यात्मिक सबध को पकड़ पाने में असमर्थ रहे हैं। अपने इस विचार का पल्लवन मैंने फिर 'मेरी साहित्यिक मान्यताएँ—१' में किया है। यह निबंध कॉमर्स कॉलेज के होस्टल में आयोजित 'शनिवार-समाज' की एक गोष्ठी में पढ़ा गया था जिसमें अंगरेजी के भी अनेक विद्वान् आमंत्रित किए गए थे। 'पत का नवीन जीवन-दर्शन में 'स्वर्णधूलि' और 'स्वर्णकिरण' के आधार पर पतंजली की काव्य-दृष्टि के नवोन्मेष का अभिनंदन किया गया है। 'ज्योत्स्ना' के बाद जब पतंजली की काव्य-कला में बाह्य जगत् के साथ निकटतर संपर्क के फलस्वरूप, मासल रंग उभरने लगे तो उनके अन्य प्रशंसकों की भांति मुझे भी सतोष हुआ। परंतु जब वे मार्क्सवाद के रंग में रंगकर 'युगवाणी' के गद्यगीत लिखने लगे तो उत्तनी ही निराशा हुई। 'ग्राम्या' की कला में रस का समावेश तो हुआ, फिर भी मेरा विश्वास यही था कि कवि अपनी प्रकृत भूमि को छोड़ जिस क्षेत्र में भटक गया है वह उसके लिए कठिन है और अनजान भी—

कठिन भूमि कोमलपदगामी ।

अतः जब 'स्वर्णधूलि' और 'स्वर्णकिरण' में कवि की कल्पना फिर अपने परिचित स्वर्ण-लोक में विचरण करने लगी तो मेरे विश्वास को बल मिला और मैंने इस स्वाभाविक परिवर्तन का स्वागत किया।

सन् १९४८ में मैंने सियारामशरण गुप्त पर एक पुस्तक का संपादन करने की योजना बनाई थी। मेरी ही तरह सियारामशरण गुप्त के व्यक्तित्व और कृतित्व के अनेक प्रशंसक यह मानते थे कि उनका उचित मूल्यांकन नहीं हुआ—अतः मेरे प्रस्ताव का सभी ने सहर्ष अनुमोदन किया और एक वर्ष में ही ग्रंथ तैयार हो गया। दहा ने मेरे विशेष अनुरोध पर 'अनुज' शीर्षक से सियारामशरण पर अत्यंत स्निग्ध-सरस सस्मरण-लेख लिखा। मेरा निबंध 'सियारामशरण गुप्त की कविता' (१९४९ ई०)

इसी संदर्भ में लिखा गया था। इसमें एक स्थापना यह है कि कवि ने भुक्ति को बचाकर मुक्ति की साधना की है और शृंगारादि के प्रसंग में उनके अतिशय समय पर मैंने कुछ व्यंग्य भी किए हैं जो कदाचित् अधिक मुखर हो गए हैं। स्वभावतः सियाराम जी को मेरे ये कथन अधिक रुचिकर नहीं हुए और एक दिन बातचीत में उन्होंने मेरे तर्कों का व्यंग्यपूर्वक प्रतिवाद किया, क्योंकि वाक्सयम के पक्ष में भी तो उतना ही कहा जा सकता है। इसी बीच में दहा, जो इस विवाद में बड़ा रस ले रहे थे—और वे प्रायः इस प्रकार के हर विवाद में रस लेते थे, बोल उठे, 'तुमने लेख तो बड़े प्यार से लिखा है पर कुछ बातें बे-अकली की कही हैं।' सब लोग हँस पड़े और विवाद समाप्त हो गया। कई वर्ष बाद, जब सियाराम जी भी थे, मैं अपने किसी लेख या शायद इंटरव्यू का एक अंश पढ़कर सुना रहा था जिसमें मैंने यह स्वीकार किया था कि अपनी पुरानी शृंगार-मुखर कविताओं को मैं प्रायः अपने छात्रों से बचाकर रखने का प्रयत्न करता हूँ। दहा भला कब चूकने वाले थे, फौरन सियाराम जी की ओर देखकर कह उठे—“चलो, भव तो अकल आ गई।” ‘बच्चन की कविता’ (१९५० ई०) की रचना इसके लगभग एक वर्ष बाद हुई थी। सन् १९५० में, जब ‘कवि-भारती’ का संपादन चल रहा था, मैंने व्यवस्थित रूप से आधुनिक कवियों की समस्त कृतियों का अध्ययन किया था। बच्चन की आरम्भिक रचनाएँ ‘मधुशाला’ आदि, जिनकी मेरे किशोर-काल में बड़ी धूम थी, मुझे बिल्कुल अच्छी नहीं लगती थी और उनके प्रेमियों से मेरी भ्रमर झड़प हो जाती थी। आगरा की एक गोष्ठी में बच्चन पर एक लेख पढ़ा गया मैंने बड़े स्पष्ट शब्दों में उस लेख की प्रतिपत्तियों और उनके समर्थन में उद्धृत बच्चन की पंक्तियों की आलोचना की। नई हवा उन दिनों चलने लगी थी और नये लोग बच्चन के प्रशंसक थे : श्री प्रकाशचंद्र गुप्त के नेतृत्व में नेमिचंद्र जैन, भारतभूषण अग्रवाल, रागेय राघव आदि ने मुझे घेरा, माचवे जी इधर-उधर दोनों तरफ थे। मैं भी डटा ही रहा, वास्तव में, ‘गूजी अब मदिरालय में लो पियो पियो की बोली’ जैसी सपाट कविता की दाद देनेवालों पर मुझे कभी क्रोध आता था और कभी रहम। बाबू गुलाबराय जी की राय मांगी गई तो उन्होंने कहा कि कविता अभिघातक अवश्य है, फिर भी इसमें जीवन है। मुझे याद नहीं कि उस समय बाबू जी के भोलेपन पर मुझे रहम आया था उनके समन्वयवाद पर क्रोध, पर गोष्ठी में मैं प्रायः अकेला रह गया और प्रकाशचंद्र जी ने यह फैसला दे दिया कि मेरे आर्यसमाजी संस्कार उक्त कविता के रसास्वादन में बाधक हो रहे हैं : ‘सिन्स दाऊ आर्ट ए प्यूरिटन, देअर विल बी नो केक्स एंड एल्स’—चूँकि आप आर्यसमाजी हैं, इसलिए लोग शराब और कबाब से तोबा कर लेंगे।’ मैं स्थिति की विडंबना पर मन ही मन हँसने लगा—मैंने तो आर्यसमाज से इसलिए मुह मोड़ लिया था कि ‘सत्यार्थप्रकाश’ में ‘रघुवश’ और ‘रामचरितमानस’ को अपाठ्य ग्रंथ करार दे दिया गया है। ‘निशा-निमग्न’ के प्रकाशन के बाद बच्चन की कविता मेरे घट में उतरने लगी, ‘एकांत-संगीत’ की अनेक रचनाएँ भी मुझे अत्यंत प्रिय लगीं। मित्र लोग कहने लगे ‘टाइम इज ए ग्रेट हीलर’; परंतु मेरी कसौटी अब भी वही थी; बच्चन की कविता ही उसके अनुकूल अर्थात्

अनुभूति-प्रवण होने लगी थी और 'मधुशाला' मुझसे अब भी उतनी ही दूर थी। सन् १९५० में बच्चन के संपूर्ण काव्य को आघोपात पढ़ने के बाद मैंने उसका सश्लेषणात्मक मूल्यांकन प्रस्तुत किया। अपने ढंग से मैंने बच्चन के साथ पूर्ण न्याय किया। उनके काव्य के मूल तत्त्व अनुभूति की प्रबलता और उससे अनुप्राणित अनेक कृतियों की मैंने मुक्त कंठ से शुभाशंसा की थी, परंतु साथ ही अनुभूतिशून्य वाचाल रचनाओं की उतने ही स्पष्ट शब्दों में निंदा भी। सब मिलाकर मेरे निबन्ध का स्वर बच्चन के पक्ष में ही है और मैं समझता था कि उन्हें पसंद आएगा, पर लेख-प्रकाशन के कुछ समय बाद जब पतंजी ने मुझे लिखा कि आपने बच्चन की बड़ी कठोर आलोचना की है— वह बड़ा दुःखी है, तो मुझे थोड़ा आश्चर्य हुआ। दिल्ली में एक दिन भेंट होने पर जब उस लेख की चर्चा आयी तो बच्चन ने कहा, "हां, सुना है कि आपने कोई लेख लिखा है पर मैंने पढ़ा नहीं है।" 'भगवतीचरण वर्मा के काव्य-रूपक' (१९५५ ई०) का रचना-प्रसंग बड़ा रोचक है। शायद सन् १९५२-५३ के आस-पास भगवती बाबू ने तीन काव्य-रूपक लिखे थे महाकाल, द्रौपदी और कर्ण, जिनका पाठ दिल्ली की काव्य-गोष्ठियों में कई बार मैंने सुना था। इनमें 'द्रौपदी' और 'कर्ण', विशेषकर 'कर्ण' अत्यंत प्रबल रचना है। अनेक श्रोताओं के साथ मैंने भी अत्यंत उच्छ्वासमयी वाणी में उसके औदात्य की प्रशंसा की। कदाचित् इसी से प्रभावित होकर भगवती बाबू ने मुझसे एक दिन कहा, "ये तीनों नाटक 'त्रिपथगा' के नाम से प्रकाशित हो रहे हैं और मैं चाहता हूँ कि तुम इसकी भूमिका लिख दो।" इस प्रस्ताव पर मुझे कुछ आश्चर्य हुआ क्योंकि उन जैसे वरिष्ठ कृतिकार के लिए भूमिका की क्या आवश्यकता हो सकती थी। मैंने यही उनसे कहा भी, परंतु वे मंचल गए और मैंने यह कहकर अनुरोध स्वीकार कर लिया कि भूमिका तो क्या, मैं एक संक्षिप्त आलोचना लिख दूंगा। एक सप्ताह का समय भी उन्होंने मुझे मुश्किल से दिया और मैंने बड़े प्रेम से एक संक्षिप्त समीक्षा लिखकर उनकी सेवा में प्रस्तुत कर दी। मैंने देखा कि उसे पढ़कर भगवती बाबू अधिक प्रसन्न नहीं हुए, इसलिए स्थिति का अनुमान कर मैंने उनसे फिर आग्रह किया कि मेरे वक्तव्य को भूमिका के रूप में न देकर वे परिशिष्ट के रूप में ही जाने दें और यदि वे समझते हों कि इसमें उनके कृतित्व के प्रति पूर्ण न्याय नहीं हुआ तो उसे बिलकुल ही छोड़ा जा सकता है। परंतु वे आग्रहपूर्वक उसे ले गए और कह गए कि पुस्तक छपते ही प्रकाशक मेरे पास उसकी प्रति भेज देंगे। बात आई-गई हो गई और मैं उसे भूल भी गया। महीनो बाद एक दिन कोई विक्रेता, पुस्तकालय के लिए मजूर कराने के विचार से, बहुत-सी पुस्तकें मेरे पास लाया। इनमें 'त्रिपथगा' भी थी, पर मेरी भूमिका उसमें न आयी थी, न पीछे। सामान्यतः मुझे इस घटना पर रोष आ सकता था, लेकिन इस समय भी भगवती बाबू की बाल-चातुरी पर मुझे उसी तरह हंसी आ गई जिस तरह कई महीने पहले उनके बाल-हठ पर कुतूहल हुआ था।

'हाली के काव्य-सिद्धांत' (१९६३ ई०) 'मुकद्दम-ए-शेर-ओ-शायरी' के हिंदी-अनुवाद की भूमिका है जो साहित्य अकादमी के अनुरोध पर लिखी गई थी। अकादमी का ग्रंथ तो अभी-अभी प्रकाशित हो पाया है, परंतु मैं इस लेख का प्रकाशन पहले हिंदी

‘आजकल’ में, फिर इसके अनुवाद का प्रकाशन उर्दू ‘आजकल’ में और अंत में मूल लेख का उपयोग ‘आलोचक की आस्था’ में कर चुका था। दिल्ली विश्वविद्यालय के अजुमन-ए-तरक्की-ए-उर्दू में भी एक बार मैंने इसका वाचन किया था और उर्दू के कई विद्वानों ने यह धारणा व्यक्त की थी कि हाली का ऐसा सूक्ष्म-गहन मूल्यांकन उर्दू में भी नहीं हुआ। यद्यपि यह वाक्य उर्दू के साहित्यकारों की उदारता का परिचायक था, फिर भी इससे हिंदी-आलोचना के स्तर के विषय में मेरे आत्मविश्वास में वृद्धि हुई थी, इसमें सदेह नहीं। ‘गिरिजाकुमार माथुर’ शीर्षक निबन्ध भी ‘हिंदी के लोकप्रिय कवि’ माला के अंतर्गत गिरिजाकुमार माथुर के काव्य-सचयन की भूमिका है। राजपाल एंड सस के निदेशक श्री विश्वनाथ जी ने मेरे सामने पहले तो मैथिलीशरण गुप्त के लिए प्रस्ताव किया था, परंतु मैंने उनके स्थान पर सियारामशरण गुप्त को चुना। बाद में, जब व्यावसायिक कारणों से ‘साहित्य-सदन’ ने इसके लिए अनुमति देने से इनकार कर दिया तो मैंने अपनी इच्छा से गिरिजाकुमार माथुर की कविताओं का सचयन तैयार करना स्वीकार कर लिया। हिंदी के नवोदित कवि डा० कैलाश वाजपेयी ने, जो उन दिनों गिरिजाकुमार के निकट संपर्क में थे, इस कार्य में सहयोग दिया। उन्होंने माथुर के व्यक्तित्व का चित्र प्रस्तुत किया और मैंने उनके कृतित्व का आकलन किया। मेरे अनुरोध पर प्रकाशक इस बात के लिए राजी हो गए कि डॉ० वाजपेयी का नाम भी मेरे साथ संपादक के रूप में दिया जाए। गिरिजाकुमार माथुर की कविता के प्रति मेरे मन में आरम्भ से ही अनुरक्ति थी, अतः मैंने बड़े चाव से कृतियों का सचय कर उनकी कवित्व-कला का मूल्यांकन प्रस्तुत किया। आगे चलकर इस निबन्ध का अंतर्भाव ‘आधुनिक हिंदी-कविता की मुख्य प्रवृत्तियाँ’ में कर दिया गया। इससे नई कविता के वृत्त में थोड़ी-सी हलचल पैदा हो गई थी : डॉ० जगदीश गुप्त ने मेरी इस शुभाशंसा को नई कविता की विजय माना और डा० माचवे ने अज्ञेय की सापेक्षता में माथुर के प्रति मेरे पक्षपात पर असंतोष व्यक्त किया था। इस वर्ग का अंतिम निबन्ध है ‘मैथिलीशरण गुप्त का काव्य’ (१९६५ ई०) जो कवि की मृत्यु के पश्चात् ‘दहा • महान् व्यक्तित्व’ के पूरक रूप में लिखा गया था। इसका उपयोग मैंने एक बार कवि के वार्षिक श्राद्ध के अवसर पर ‘आगरा विश्वविद्यालय द्वारा आयोजित विस्तार-मापनमाला और बाद में कलकत्ता विश्वविद्यालय के तत्त्वावधान में श्री घनश्यामदास विडला व्याख्यानमाला’ के अंतर्गत किया था। सन् १९६५ में जब दिल्ली विश्वविद्यालय ने कवि-चित्र के अनावरण के अवसर पर मुझसे एक विशेष व्याख्यान देने की माग की, तो मैंने इसी के आधार पर ‘मैथिलीशरण गुप्त ऐज ए पोएट’ शीर्षक से एक अंगरेजी निबन्ध पढ़ा था। उन दिनों ‘रस-सिद्धांत’ पर बड़े जोरो से विवाद चल रहा था—उससे मेरा तथा अन्य विवादियों का ध्यान विकृष्ट करने के लिए अनेक नए साहित्यकारों ने सलाह दी कि अब मुझे फिर व्यावहारिक आलोचना के क्षेत्र में लौट आना चाहिए। ‘काव्य-भाषा : तुलसीदास की अवधारणा’ संख्याक्रम से पहला और कालक्रम से खंड ३ का अंतिम निबन्ध है, जिसकी रचना १९७७ में हिंदी के वयोवृद्ध साहित्यमर्मि प० श्रीनारायण चतुर्वेदी द्वारा आयोजित एक ‘लिखित’ विचार-गोष्ठी के निमित्त की गई थी। आज से

चालीस-पचास वर्ष पहले कवि-गोष्ठियों में जिस तरह समस्या दी जाती थी इसी तरह इस लिखित विचार-गोष्ठी के लिए चतुर्वेदी जी ने तुलसीदास की एक भर्षाली कुछ विद्वानों के सामने पेश कर दी थी :

सुगम अगम मृदु मंजु कठोरे,
अरथु अभित अति, आखर थोरे ।

खंड ४—कालजयी कृतियाँ

इसके अंतर्गत हिंदी साहित्य की अनेक कालजयी कृतियों के कतिपय पक्षों से संबद्ध १६ स्फुट निबन्ध संकलित हैं । यहाँ भी 'रामचरितमानस का अग्री रस' संख्याक्रम से पहला निबन्ध अवश्य है किंतु कालक्रम से वह प्रस्तुत खंड की अंतिम रचना है । यद्यपि इसकी मूलवर्ती स्थापनाओं को मैं अपने भाषणों में पहले भी अनेक बार अभिव्यक्त कर चुका था किंतु इनको निबन्ध के रूप में लिपिबद्ध मैंने १९७४ में ही किया । यद्यपि मानस-चतु शती वर्ष तब तक समाप्त हो चुका था फिर भी उससे संबद्ध आयोजनों का क्रम दो-तीन वर्ष बाद तक भी चलता रहा । यह निबन्ध उसी शृंखला के एक समारोह के लिए लिखा गया था जिसकी व्यवस्था मध्यप्रदेश समिति द्वारा भोपाल में की गई थी । लगभग एक वर्ष बाद इस निबन्ध का अंगरेजी रूपांतर विश्वविद्यालय-अनुदान-आयोग की योजना के अंतर्गत मेरे द्वारा संपादित 'तुलसीदास : हिज माइंड एंड आर्ट' नामक ग्रंथ में प्रकाशित हुआ ।

'उन्मुक्त', 'कुवक्षेत्र' और 'उर्वशी' की समीक्षाएं बिना किसी निमित्त के लिखी गईं और ये क्रमशः 'साहित्य-संदेश' (१९४० ई०), 'प्रतीक' (१९४८ ई०) और 'भाजकल' (१९६१ ई०) में प्रकाशित हुई थी । इनके पीछे नवप्रकाशित गौरव-ग्रंथों के अध्ययन के उपरांत अपनी प्रतिक्रियाओं को समाकलित करने का विचार ही मुख्य था । 'शेखर एक जीवनी' (१९४२ ई०), 'दीपशिखा' (१९४४ ई०), 'सुखदा' (१९५३ ई०) और 'हरावती' (१९५४ ई०) की रचना भी प्रायः इसी तरह हुई, परंतु बाद में 'आकाशवाणी' के पुस्तक-समीक्षा-कार्यक्रम में उनका प्रसारण हुआ था । 'शेखर एक जीवनी' का प्रकाशन हिंदी-उपन्यास के इतिहास में निश्चय ही एक घटना थी । यो तो प्रकाशन से पूर्व ही उसकी काफी चर्चा हो चुकी थी, पर प्रकाशन के बाद हिंदी-जगत् में उसका बड़े समारोह के साथ स्वागत हुआ और उस पर अनेक समीक्षाएं प्रकाशित हुईं । धीरे-धीरे जब उसका यश फैलने लगा तो हमारे अन्य उपन्यासकार, जो 'अज्ञेय' की पीठ ठोक रहे थे, सावधान होने लगे और यह प्रवाद फैलने लगा कि 'शेखर' एक प्रबल रचना तो अवश्य है, परंतु उसे 'उपन्यास' नहीं कहा जा सकता । इसी विवाद की पृष्ठभूमि में मैंने 'शेखर : एक जीवनी' का अध्ययन किया और उससे प्रभावित होकर उक्त समीक्षा लिखी जो पहले 'साहित्य-संदेश' में प्रकाशित और फिर रेडियो से प्रसारित हुई । प्रगतिवाद के कोलाहल के बीच सन् १९४४ में 'दीपशिखा' के प्रकाशन से मेरे आत्मविश्वास को बड़ा बल मिला था, पर साथ ही मुझे यह देखकर निराशा भी हुई थी कि महादेवी की अनुभूति क्रमशः चिंतन के भार से दबती जा रही

है। 'दीपशिक्षा' की समीक्षा मे मेरे मन का वह दृढ़ साफ झलकता है और इसके लिए मुझे महादेवी जी की एक मीठी झिड़की भी खानी पड़ी थी जिसका उल्लेख मैंने अपने स्मरण 'श्रीमती महादेवी बर्मा' में किया है। 'इरावती' (१९५४ ई०) की समीक्षा का रचना-प्रसंग मुझे याद नहीं है। शायद यो ही एक दिन प्रसाद का यह 'हंसगीत' (स्वान साग) मेरे हाथ में आ गया और इसमें 'कामायनी' के आनंदवाद की गद्यमयी व्याख्या देखकर बड़े मनोयोग के साथ मैंने इस अधूरे उपन्यास का अध्ययन किया। समीक्षा की बात क्यों मेरे मन में आई, यह स्मरण नहीं है। बाद में रेडियो से पुस्तक-समीक्षा का सविदा प्राप्त होने पर मैंने इसका प्रचारण किया था। प्रायः ऐसा ही 'सुखदा' के प्रसंग में हुआ। काफी वर्षों तक मसीहार्ई करने के बाद जैनेन्द्र जी ने सन् १९५२ में आखिर 'सुखदा' उपन्यास लिख ही डाला। उसकी एक प्रति उन्होंने मुझे दी और यह वायदा ले लिया कि मैं उसे अवश्य पढ़ूँगा। मैंने भी स्वीकार कर लिया कि निश्चय ही उसे पढ़ूँगा और यदि उपन्यास अच्छा लगा तो उसकी समीक्षा भी करूँगा। जैनेन्द्र जी के कथा-साहित्य के अनेक प्रशंसकों की तरह मैं भी चाहता था कि वे सुकरात का सत्संग छोड़कर शरत् की सोहवत करना फिर शुरू कर दें। अतः जब उन्होंने 'सुखदा' उपन्यास लिखा, और अच्छा लिखा, तो उसकी समीक्षा करना मेरा नैतिक कर्तव्य हो गया। यह निबंध 'शनिवार-समाज' में पढ़ा गया और आकाशवाणी से भी पुस्तक-समीक्षा-क्रम में प्रसारित हुआ। जैनेन्द्र जी का लघु उपन्यास 'त्यागपत्र' सन् १९३७ में निकला था। तब तक जैनेन्द्र जी में काफी आत्मविश्वास आ गया था और इस रचना की बड़ी चर्चा हुई थी। इसी के आसपास सियारामशरण गुप्त का उपन्यास 'नारी' प्रकाशित हुआ। उपन्यास पढ़ने में मेरी रुचि प्रायः नहीं थी; फिर भी जैनेन्द्र जी के संपर्क और आग्रह से मैंने इन दोनों कृतियों का अध्ययन किया और मुझे लगा मानो ये दोनों लेखक, जो परस्पर अभिन्न मित्र थे, एक-दूसरे में अपने अभाव की पूर्ति खोज रहे हों। कुछ इसी प्रकार की भावना से प्रेरित होकर मैंने उक्त दोनों कथा-कृतियों की तुलनात्मक समीक्षा की थी। यह निबंध जैनेन्द्र जी के घर पर एक गोष्ठी में पढ़ा गया था जिसमें अश्व भी मौजूद थे। इसमें दो-एक वाक्य इस प्रकार थे : "अगर आपके सामने कोई व्यक्ति मुह की रगत को बिगाड़ता हुआ तकलीफ के साथ जहर पीता हो तो आप कैसा महसूस करेंगे ? और अगर यही व्यक्ति बिना किसी भाव-परिवर्तन के, गंभीरता के साथ, जहर को गटकट कर जाए तो आपको कैसा लगेगा ? मृणाल की आत्मयज्ञणाएं कुछ ऐसी ही हैं।"—मुझे याद है कि अश्व ने इन्हें सुनकर पहले मेरी ओर और फिर जैनेन्द्र जी की ओर देखकर जोर का कहकहा लगाया। 'हिमकिरीटिनी और वासवदत्ता' (१९४२ ई०) तथा 'जयभारत' (१९५२ ई०) की समीक्षाएं भी पहले स्वतंत्र रूप में लिखी गई थी और फिर प्रसारित हुईं। 'जयभारत' की आलोचना दहा ने स्वयं सुनी थी और कुछ प्रतिकूल टिप्पणियों के बावजूद उन्हें वह अच्छी लगी थी। सियारामशरण भी उन दिनों यहीं थे; उन्हें मेरा यह वाक्य बहुत पसंद आया था कि 'वे (मंथिलीशरण गुप्त) द्वापर, त्रेता, सतयुग जहां कहीं भी गए हैं, अपने युग को साथ ले गए हैं।' 'हिमकिरीटिनी' की आलोचना शायद उसके कवि को

पसद नहीं आई थी। उस समय भी पं० माखनलाल चतुर्वेदी की गणना हिंदी के वरिष्ठ एवं श्रेष्ठ कवियों में होती थी, परंतु उनकी रचनाएँ पत्र-पत्रिकाओं में बिखरी पड़ी थी। स्वभावतः 'हिमकिरीटिनी' के प्रकाशन का हिंदी-जगत् ने स्वागत किया और मैंने भी बड़े चाव से इस नवप्रकाशन और उसके माध्यम से 'एक भारतीय आत्मा' के काव्य की समीक्षा का उपक्रम किया। पर 'हिमकिरीटिनी' का विधिवत् अध्ययन करने के बाद मेरे उत्साह में विशेष वृद्धि नहीं हुई। इसमें सदेह नहीं कि उसकी अनेक कविताओं में हिंदी की रोमानी काव्य-प्रवृत्ति के रमणीय सकेत मिलते थे; उसके अनेक चित्र नए-नए रंगों से जगमग थे और उसकी अनेक वचन-भंगिमाएँ वक्रता-वैदग्ध्य से चमत्कृत थी, फिर भी उनका बिखराव मुझे ग्राह्य नहीं हुआ। अन्विति के अभाव में जीवन और कला दोनों का ही सौंदर्य खंडित हो जाता है—ऐसी मेरी धारणा रही है; और इन कविताओं में अन्विति-सूत्र जगह-जगह टूटा हुआ था। अन्विति के इसी अभाव के कारण आज भी 'नई कविता', जो 'हिमकिरीटिनी' के कवि को अपना अत्यंत प्रतापी पूर्वज मानती है, मेरे गले नहीं उतरती। श्री सोहनलाल द्विवेदी की 'वासवदत्ता' का स्वर एकदम विपरीत था। उसकी अभिव्यक्ति सरल और अभिघातमक थी लगता था मानो अपनी बात को सीधे और स्पष्ट शब्दों में कहे बिना उसके कवि को सतोष ही नहीं होता। छायावाद का युग समाप्त होते-होते हिंदी-साहित्य में जो प्रगतिशील शक्तियाँ उभर कर आईं उनमें राहुल सांकृत्यायन का स्थान अन्यतम है। राहुल जी महापंडित होने के साथ-साथ महाप्राण भी थे। सन् १९४२-४३ में वे एक बार दिल्ली में मेरे घर पधारें थे और उस समय प्रगतिशील सभ तथा शनिवार-समाज की ओर से कॉमर्स कॉलेज होस्टल में, जिसका उन दिनों मैं अधीक्षक था, उनका साहित्यिक अभिनंदन किया गया था। उनका कहानी-संग्रह 'बोल्गा से गंगा' और दो उपन्यास 'सिंह सेनापति' तथा 'जय यौधेय' प्रायः तभी प्रकाश में आए थे। इस समय प्रगतिवाद के दूसरे शक्ति-स्त्रोत थे—तिराला जी, जो गद्य और पद्य दोनों में अपनी प्रखर सामाजिक चेतना को अभिव्यक्ति प्रदान कर रहे थे। उनकी गद्य-रचना 'विल्लेसुर बकरिहा' तभी प्रकाशित हुई थी। रेडियो के आमंत्रण का लाभ उठाकर मैंने एक बार 'बोल्गा से गंगा' और 'विल्लेसुर बकरिहा' की समीक्षा साथ-साथ प्रसारित की और दूसरी बार 'सिंह सेनापति' तथा 'जय यौधेय' की। आज से १०-१५ वर्ष पूर्व आकाशवाणी के हिंदी-विभाग ने कुछ नवीन वार्ताक्रमों का आयोजन किया था जिसमें 'काव्य की भूमिकाएँ' वार्तामाला के अंतर्गत मैंने 'पल्लव' और 'दीपशिखा' की भूमिकाओं की समीक्षा की थी। 'पल्लव' की भूमिका को मैं उसी प्रकार छायावाद का घोषणापत्र मानता हूँ जिस प्रकार पश्चिम के आलोचक 'लिरिकल वैल्यू' की भूमिका को स्वच्छंदतावाद का जयघोष मानते हैं। मेरी धारणा है कि हिंदी में काव्यशिल्प का ऐसा जीवत विवेचन न इससे पहले हुआ है और न बाद में। 'दीपशिखा' की भूमिका में मैंने अपनी इस मान्यता की आवृत्ति की है कि गृहस्थ-प्रणय की अनुमति महादेवी या वर्तमान युग के किसी भी कवि की मूल प्रेरणा नहीं हो सकती। महादेवी जी ने अपने वक्तव्यों में मेरी अथवा सहचिंतक अन्य आलोचकों की इस स्थापना के विरुद्ध, प्रकट अथवा

प्रच्छन्न रूप से, जो तर्क उपस्थित किए हैं उनका इस निबंध में युक्तिपूर्वक प्रतिवाद किया गया है। 'हिंदी साहित्य का आदिकाल' में डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी के प्रसिद्ध ऐतिहासिक आलोचना-ग्रंथ की समीक्षा है।

विभिन्न परिस्थितियों में लिखे गए विभिन्न प्रकार के इन निबंधों की रचना का संक्षेप में यही इतिवृत्त है।

५. वर्गीकरण

इन निबंधों का वर्गीकरण सामान्यतः दो दृष्टियों से हो सकता है—(१) विषय की दृष्टि से, और (२) रूपविधा की दृष्टि से। मेरे ये प्रायः सभी निबंध समीक्षात्मक हैं—दो-चार को छोड़कर सभी का विषय साहित्यिक आलोचना है। समीक्षात्मक निबंधों में आलोचना के सभी अंगों का यथावत् अंतर्भाव है—कुछ में कृति की समीक्षा है, अनेक निबंधों में कृतिकार के कर्तृत्व का मूल्यांकन है, कुछ में साहित्य की प्रवृत्तियों का विश्लेषण है और कुछ में ऐतिहासिक क्रम का संधान भी; काफी सख्या ऐसे निबंधों की है जिनमें सिद्धांत-विवेचन है और यह सिद्धांत-विवेचन वस्तु एवं रूप—आत्मा और शरीर—दोनों से संबद्ध है; साथ ही, जो अनुसंधान को आलोचना का अंग मानते हैं, उनके लिए अनुसंधान का तात्त्विक विवेचन भी है। सामान्यतः आलोचना के भी ये ही अंग हैं : कृति की वस्तुरूपात्मक समीक्षा, कृतिकार के व्यक्तित्व और कृतित्व का मूल्यांकन, अतीत एवं आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियों का विश्लेषण, साहित्य के विभिन्न रूपों के विकास-क्रम का अध्ययन, और सिद्धांत-विवेचन। जो आलोचक अपने धर्म को निष्ठापूर्वक स्वीकार करता है, उसके सामान्यतः ये ही कर्तव्य-कर्म हैं। अपने विषय में मैं सहज भाव से कह सकता हूँ कि मैंने आलोचना के कार्य को निष्ठा के साथ ग्रहण किया है, अतएव मेरी समीक्षा में आलोचना के ये सभी अंग या पक्ष यथाविधि अंतर्भूत हैं।

इन निबंधों में जो तो साहित्य के अनेक रूपों का विवेचन है : काव्य के अतिरिक्त आलोचना, कथा-साहित्य अर्थात् उपन्यास, कहानी और नाटक को भी विषय रूप में यथास्थान ग्रहण किया गया है, फिर भी स्वभाव की प्रेरणा से काव्य के प्रति और व्यवसाय के अनुरोध से आलोचना के प्रति मेरा पक्षपात स्पष्ट है। काव्य के प्रति इस पक्षपात के दो मुख्य कारण हैं—एक तो यह कि मेरे साहित्यिक जीवन का आरंभ कविता से हुआ है, अतः कविता ही मेरे प्रथम प्रणय का आलंबन रही है और 'प्रथम प्रणय' के प्रति पक्षपात स्वाभाविक है; दूसरा कारण यह है कि कविता साहित्य का मर्म है, इसलिए उसके विवेचन में साहित्य के मूल तत्त्व का विवेचन स्वभावतः निहित रहता है। यही कारण है कि कला अथवा रस के साहित्य के मौलिक तत्त्वों एवं सिद्धांतों का विवेचन प्रायः कविता के आधार पर ही होता रहा है, क्योंकि कविता ही प्रतिनिधि कला है, वही साहित्य का प्रतिनिधि रूप है। आलोचना मेरे साहित्यिक जीवन का व्यावसायिक कर्म है—व्यवसाय शब्द का प्रयोग मैं यहाँ नियमित कर्तव्य-कर्म के अर्थ में ही कर रहा हूँ, जिसमें हानि-लाभ की

गणना निहित नहीं है। अतः आलोचना के व्यावहारिक रूप के ही नहीं, उसके सैद्धांतिक पक्ष के साथ भी मेरा साहित्य-चिंतन व्यक्त-अव्यक्त रूप से सहज संबद्ध है और इसी क्रम में मैंने हिंदी की आलोचना, आलोचक, आलोचनाशास्त्र आदि के विषय में अनेक निबंधों में विचार किया है। उपन्यास-कहानी में मेरी अधिक रुचि नहीं रही, इसलिए कथा-साहित्य में विशेष अध्ययन तथा चिंतन-मनन का विषय नहीं रहा और इसी अनुपात से वह मेरे विवेचन का भी विषय कम ही रहा है।

‘हिंदी-उपन्यास’, ‘यौवन के द्वार पर’, ‘कहानी और रेखाचित्र’, ‘साहित्य की प्रेरणा’ आदि में लालित्य-तत्त्व स्पष्टतः अधिक है और ‘रीतिकाल के आचार्यों का योगदान’, ‘हाली के काव्य-सद्भात’, ‘मनोविज्ञान में विव का स्वरूप’ में वस्तु-तत्त्व का आधार अपेक्षाकृत अधिक दृढ़ है। जैसा कि मैंने अभी सकेत किया, निबंध में लालित्य का प्रेरणाधार है—आत्म-तत्त्व, जिसे प्रसिद्ध निबंधकार जॉन्सन ने ‘मन की तरंग’ कहा है। शास्त्रीय समीक्षा में आलोचक जहां विषयवस्तु पर सीधा आघात कर तत्त्व के उद्घाटन में प्रवृत्त होता है, वहां समीक्षात्मक निबंध में उसे मन की तरंग से खेलने का भी थोड़ा-बहुत अवकाश रहता है। मन की तरंग का अर्थ है कल्पना और भावना का विलास जो अनेक प्रकार से और अनेक रूपों में व्यक्त होता है। स्वप्न, कल्पित संवाद, पत्र, परिचर्चा, गोष्ठी-प्रसंग, प्रत्यक्ष वर्णन (रिपोर्टाज) आदि मन की तरंग के ही विविध रूप हैं और निबंधकार के मन पर जब शास्त्र का अनुशासन गिरा हुआ हो जाता है तो वह थोड़ा-बहुत इनमें रमण करने लगता है। मेरे अनेक निबंधों के रचना-प्रसंगों में यही हुआ है। ‘हिंदी-उपन्यास’ में विषय का विवेचन स्वप्न-कथा के व्याज से किया गया है; ‘यौवन के द्वार पर’ तथा ‘कहानी और रेखाचित्र’ में प्रत्यक्ष वर्णन (रिपोर्टाज) का माध्यम ग्रहण किया गया है; ‘साहित्य की प्रेरणा’ में गोष्ठी-प्रसंग की कल्पना की गई है और ‘केशवदास का आचार्यत्व’ में पत्र का आधार लिया गया है। कुछ समीक्षकों ने इनके आधार पर मेरे निबंधों का वर्गीकरण करने का प्रयत्न किया है, परंतु मेरी अपनी धारणा है कि ये ‘मन की तरंग’ की माध्यम-विधियां मात्र हैं—स्वतंत्र विधाएं नहीं हैं। इनके विषय में एक बात और स्पष्ट है—और वह यह कि विषय का विवेचन किसी भी स्थिति में गौण नहीं बनता : ‘मन की तरंग’ विवेचन में स्फूर्ति और ताजगी तो अवश्य पैदा कर देती है, पर वह इतनी उद्दाम कभी नहीं हो पाती कि संपूर्ण विषय को ही बहाकर ले जाए। मेरा दृष्टिकोण उम कर्मचारी का-सा रहता है जो एकनिष्ठ होकर काम करता है, पर बीच-बीच में दिल और दिमाग को तरोताजा करने के लिए सिगरेट या कॉफी का शौक भी कर लेता है—या उस छात्र का-सा रहता है जो दत्तचित्त होकर अध्ययन करता हुआ बीच-बीच में रेडियो का गाना भी सुन लेता है। लक्ष्य या विवेचन-केंद्र से उच्छिन्न होकर कल्पना या जल्पना के क्षेत्रों में विचर जाना, चाहे वे कितने ही रमणीय क्यों न हों, मेरे विचार से, समीक्षक के लिए उचित नहीं है। इसलिए मेरे प्रत्येक निबंध में विषय के प्रति निष्ठा आपको अनिवार्यतः मिलेगी और यह निष्ठा ही, वास्तव में, विचार की अन्विति का मूल आधार है। विषय के प्रति

इसी निष्ठा के कारण समीक्षकों को शिकायत रही है कि मेरे निबंधों में विचार एवं तर्क की कड़ियाँ इतनी ज्यादा कस जाती हैं कि निबंध का सौष्ठव छिन्न-भिन्न हो जाता है अथवा मैं अपने निबंधों में जिस लालित्य-बंध की योजना करता हूँ उसका निर्वाह अंत तक नहीं हो पाता। ये दोनों ही शिकायतें अपने ढंग से ठीक हो सकती हैं; पर मैं इन्हें दूर करने की आवश्यकता नहीं समझता। 'समीक्षात्मक निबंध' में लालित्य की योजना वही तक होनी चाहिए जहां तक कि उससे विवेचन का क्रम भग्न न हो—लालित्य-बंध यदि अपने-आप में इतना प्रमुख हो जाए कि निबंधकार विषय को भूलकर उसी की साज-संवार में लग जाए तो वह 'समीक्षात्मक निबंध' की बाधा ही बन जायेगा, क्योंकि 'समीक्षात्मक निबंध' और 'ललित निबंध' की शिल्प-विधि एक नहीं होती है।

६. रचना-प्रक्रिया

निमित्त और प्रेरणा : हो सकता है कि 'समीक्षात्मक निबंध' की प्रेरणा शायद उतनी स्वतःस्फूर्त एवं बलवती न हो जितनी कि कविता, कहानी या नाटक की, हालांकि अब कविता आदि के संदर्भ में अंतःप्रेरणा की प्रकल्पना उतनी रोमानी नहीं रह गई जितनी कि पिछले युगों में थी; फिर भी आंतरिक प्रेरणा की आवश्यकता तो इसके लिए भी होती ही है। अनेक लेखक प्रेरणा और निमित्त में भेद नहीं कर पाते और इस प्रकार तरह-तरह की भ्रात धारणाओं के शिकार बन जाते हैं। रीति-काव्य के मूल्यांकन में इस प्रकार की भ्राति प्रायः होती रही है और नीतिवादी आलोचक राजाश्रय को निमित्त कारण के स्थान पर प्रेरक कारण मानकर रीति-कवियों की सौंदर्य-चेतना के साथ अन्याय करते रहे हैं। मेरे निबंधों के निमित्त कारण तो अनेक रहे हैं, जैसे साहित्यिक गोष्ठियाँ, रेडियो का आमंत्रण, विशेष अभिभाषण, पत्र-पत्रिकाओं की मांग, साहित्यिक मंच या आंदोलन का आह्वान, उत्तम प्रकाशन का अभिनंदन, उच्चतर अध्ययन-अध्यापन एवं अनुसंधान की आवश्यकताएं—आदि-आदि; परंतु प्रेरणा एक ही रही है : साहित्य के मर्म का उद्घाटन या शब्द-अर्थ में निहित सौंदर्य के साक्षात्कार के द्वारा 'आत्म-लब्धि'। अर्थ और यश मेरी साहित्य-साधना के, अधिक-से-अधिक, निमित्त ही रहे हैं, प्रेरणा कभी नहीं बने। वैसे भी, मैंने केवल अर्थ के लिए प्रायः नहीं लिखा—(अर्थ-लाभ नहीं किया, यह मैं नहीं कह रहा) क्योंकि अर्थ-व्यवस्था के अन्य नियमित साधन मुझे उपलब्ध रहे हैं। जिन विषयों में मेरी रुचि नहीं रही, उनको मैंने अस्वीकार कर दिया है और यदि कभी कुछ लेख, वार्ता या वक्तव्य मैंने आंतरिक प्रेरणा के बिना किसी प्रकार के बाहरी आकर्षण या दबाव से लिखे भी हैं, तो उन्हें रद्द कर दिया है। इस प्रकार, मेरी रचना के निमित्त और प्रेरणा में निश्चित भेद रहा है। निमित्त तो केवल एक अवसर प्रदान करता रहा है, उसके बाद निमित्त की न कोई सत्ता रही है और न प्रभाव। फिर जो कुछ लिखा गया है वह विषय के साथ मेरी साहित्यिक चेतना के जीवंत संपर्क का ही परिणाम है जिसमें निमित्त कारण अथवा नैमित्तिक परिस्थिति का लवलेह भी नहीं रहा। इसका प्रमाण यह है कि आव-

प्रयत्न सूचना के अभाव में यह अनुमान करना असंभव है कि इनमें से कौन-सी रेडियो-वार्ता है और कौन-सा सगोष्ठी का अध्यक्षीय वक्तव्य, कौन-सा विशेष व्याख्यान है और कौन-सा स्वतंत्र निबंध—क्योंकि सबकी एक ही प्रेरणा रही है और प्रायः एक ही रचना-प्रक्रिया। निमित्त कारण अथवा परिस्थिति तो मेरे लिए किसी विषय-विशेष के चिंतन और विवेचन का व्याज मात्र रही है। अवसर की मांग को स्वीकार कर प्रत्येक स्थिति में मैंने अपने विशेष दृष्टिकोण से और उसी की अनुवर्ती अपनी विशेष पद्धति से विषय का, निरपवाद रूप से, प्रतिपादन या विवेचन किया है। न रेडियो-वार्ता के लिए मेरा दृष्टिकोण या विवेचन-क्रम बदलता है, न किसी शोध-समारोह के उद्घाटन-भाषण के लिए और न किसी पत्रिका के आमंत्रण पर लिखे निबंध या लेख के लिए। और, इसीलिए एक ही निबंध का रेडियो पर, सगोष्ठी में या पत्रिका के लिए उपयोग करने में मुझे कभी कठिनाई नहीं हुई। रेडियो-वार्ता पत्रिका में यथावत् प्रकाशित हो सकी है, उद्घाटन-भाषण का प्रसारण रेडियो पर किया जा सका है, संगोष्ठी में स्वतंत्र निबंध का वाचन करने में कोई कठिनाई नहीं हुई और ये सभी रचनाएं अतः 'समीक्षात्मक निबंधों' के रूप में पुस्तकाकार प्रकाशित हो गई हैं। तकनीक के विशेषज्ञ इस पर आपत्ति कर सकते हैं, पर जो शिल्प-विधि को केवल माध्यम मानते हैं, उनको मेरी बात अटपटी नहीं लगेगी।

चिंतन-क्रम : विषय का निर्माण हो जाने के बाद चिंतन-क्रम आरंभ हो जाता है। विषय सामने आते ही कच्छा बांधकर उस पर टूट पडना अपनी आदत में शुमार नहीं है। विषय को सिद्ध करने के लिए मैं वीरगाथा काल के तरीके अख्तियार नहीं करता—यानी अपहरण या बलात्कार में मेरा विश्वास नहीं है, रीतिकाल की पूर्वराग-प्रणाली या आधुनिक युग की पूर्वचर्या-पद्धति मेरे लिए अधिक अनुकूल रहती है। मैं विषय को 'हाथ लगाने से' पहले उसके साथ परिचय और संपर्क बढ़ाने का प्रयास करता हूँ। उसके लिए अनेक बार अध्ययन तथा सामग्री-संकलन की भी अपेक्षा होती है और मैं पूरी निष्ठा के साथ उसमें प्रवृत्त हो जाता हूँ। मेरा अध्ययन स्पष्टतः चयनात्मक ही होता है। विषय से संबद्ध ग्रंथों और लेखों की तालिका एकत्र करने का न मेरे पास समय है, न उसकी कोई आवश्यकता होती है और न मेरी उसमें रुचि है। प्रतः मैं केवल प्रामाणिक सामग्री का ही आश्रय लेता हूँ। सामग्री-संग्रह में मैं अधिक-से-अधिक श्रम करता हूँ, अधिकारी विद्वानों की सहायता लेने में किसी प्रकार का आलस्य या संकोच नहीं करता और सचय करने के बाद फिर उसका सम्यक् रूप से मंथन कर लेता हूँ। इस प्रकार मेरे अध्ययन में विस्तार की अपेक्षा घनत्व पर अधिक बल रहता है और वह अद्यतन होने की अपेक्षा प्रामाणिक अधिक होता है। नवीन सामग्री की मैं अपेक्षा नहीं करता, परंतु 'नई-से-नई सूचना' के प्रति मेरे मन में अनावश्यक आकर्षण भी नहीं रहना। अतिवादी और असंतुलित विचारों को आधुनिकता के नाम पर स्वीकार करने का मेरे लिए प्रश्न ही नहीं उठता। जो लोग अपने लेखों या वक्तव्यों में 'टाइम' के साहित्यिक परिशिष्ट या 'एनकाउंटर' के ताज्जा अंक में प्रकाशित किसी लेख का सही या गलत हवाला देकर पाठक या श्रोता को चकित करने का प्रयास करते हैं, उनकी

बाल-बुद्धि पर मुझे हँसी आती है। जहाँ किसी विषय पर तथ्य-संकलन की अपेक्षा रहती है, वहाँ मैं अपने अध्ययन की सामग्री का सम्यक् उपयोग करता हूँ, परंतु जहाँ ऐसी आवश्यकता नहीं होती वहाँ मैं इसका प्रयोग या तो चिंतन के उद्दीपन के लिए या फिर अपनी धारणाओं के पोषण के लिए ही करता हूँ। इस अध्ययन से निश्चय ही मुझे कई लाभ होते हैं : प्रामाणिक सामग्री की उपलब्धि और उसके द्वारा ज्ञान-वर्धन होता है, अधिकारी विद्वानों की चिंताधारा से परिचय होता है, अपने चिंतन के लिए उद्दीपन मिलता है और महान् प्रतिभाओं के सघर्ष में आकर आत्मविश्वास जगता है।—और, इन सबका प्रभाव मेरी निबंध-रचना पर पड़ता है। केवल सामग्री-संकलन के आधार पर मैं निबंध नहीं लिखता, जिस लेख में मेरा चिंतन उद्दीप्त होकर सृजन के बिंदु पर नहीं पहुँचता, उसे मैं संकलन में नहीं रखता।

इस प्रकार, अध्ययन भी विषय के साथ संपर्क बढ़ाने का एक अत्यंत उपयोगी साधन है। जब विषय के और मेरे बीच सौहार्द स्थापित हो जाता है तो फिर वह मेरे मन में और मेरा मन उसमें रम जाता है। केवल लिखने-पढ़ने के समय ही नहीं, अवकाश के सभी क्षणों में प्रायः मैं उसी का चिंतन करता रहता हूँ और एकाध दिन में धीरे-धीरे उसकी रूपरेखा बनकर मेरी कल्पना में तैयार हो जाती है जिसे मैं लिपिबद्ध कर लेता हूँ।

विवेचन-प्रक्रिया—रूपरेखा तैयार हो जाने के बाद उस पर कार्यान्वयन का उपक्रम करना होता है जिसमें युक्ति-प्रमाणपूर्वक विषय का विवेचन रहता है। विवेचन का आरंभ मैं प्रायः भूमिका के साथ करता हूँ। यह भूमिका अत्यंत संक्षिप्त होती है, कभी-कभी तो इसमें दो-एक वाक्य ही होते हैं। इसका उद्देश्य एक प्रकार से पाठक के साथ परिचय भर करना होता है जिससे कि वह विषय के प्रति उत्सुक हो जाए। लंबी भूमिकाएं लिखने में मेरा विश्वास नहीं है, उनसे विषयांतर होने का डर रहता है। कभी-कभी ऐसा होता है कि विषय जल्दी ही पकड़ में नहीं आता; ऐसी स्थिति में भूमिका का कलेवर बढ जाता है, परंतु विषय के साथ सीधा संपर्क हो जाने पर मैं उसे तुरंत ही छाट देता हूँ। विषय का विवेचन पूर्व-निश्चित क्रम से ही चलता है और उसमें प्रकारांतर से प्राचीन शास्त्रार्थ की हेतु-निगमन-दृष्टांत शैली का अनुसरण रहता है; पहले समस्या की उपस्थापना या विषय का स्वरूप-निर्णय, फिर उसके विविध अंगों का विशदीकरण—समस्या के संदर्भ में पूर्वपक्ष और उत्तरपक्ष का सर्वांग-निरूपण, इसके बाद अपनी प्रतिक्रियाएं और उनके आलोक में विषय की समीक्षा—अंत में, निष्कर्ष एवं समाहार। प्रत्येक निबंध में विषय-विवेचन का प्रायः यही क्रम रहता है, यह दूसरी बात है कि किसी में यह व्यक्त रहता है और किसी में अव्यक्त। मेरे 'प्रत्येक पैरा में विचार ठूस-ठूसकर भरे हों' या नहीं, परंतु अपने विवेचन की अन्विति की रक्षा के लिए मैं इस अनुशासन का पालन नियमतः करता हूँ, क्योंकि मेरा विश्वास है कि बिखराव किसी भी रचना का गुण नहीं हो सकता और समीक्षा में तो वह निश्चय ही बाधक बन जाता है।

पूरे-का-पूरा लेख एक ही आसन से बैठकर लिखना मेरे लिए संभव नहीं

होता—मेरा एक भी लेख इस तरह नहीं लिखा गया। एक निबन्ध की रचना में मुझे प्रायः एक सप्ताह या कभी-कभी और भी अधिक समय लग जाता है। मन में स्पष्ट रूपरेखा बन जाने के बाद फिर अन्विति टूटने का खतरा नहीं रहता, और मैं एक-एक विचार-बिंदु पर क्रमशः कार्य करता रहता हूँ। यहाँ चिंतन का दूसरा दौर शुरू हो जाता है और यह क्रम स्वभावतः अधिक सूक्ष्म-गंभीर एवं सागोपाग होता है। यहाँ भी स्थिति वैसी ही रहती है जैसी कि आरंभ में थी अर्थात् केवल लिखने के समय ही नहीं, अवकाश के सभी क्षणों में मेरे चिंतन का क्रम चलता रहता है। स्नानगृह में, भोजन के समय, यात्रा के समय, ऐसी गोष्ठियों में जिनमें मेरा मन नहीं लगता मैं प्रायः अपने प्रतिपाद्य विषय-बिंदु की चिन्ता करता रहता हूँ—पहले सोते समय भी सोचता था और सोचते-सोचते सो जाने पर कभी-कभी सपने में भी यह तार नहीं टूटता था, पर अब कुछ वर्षों से नींद कमजोर हो जाने के कारण रात के समय में मैं इस चक्कर में नहीं पड़ता। चूँकि निबन्ध की रूपरेखा मन में पूरी तरह बैठ जाती है, इसलिए बीच-बीच में और बहुत से काम करते रहने में मुझे असुविधा नहीं होती, और मैं कभी भी सूत्र को फिर से पकड़ कर विवेचन को आगे बढ़ा सकता हूँ। कुछ लोगों की यह धारणा है कि जो निबन्ध एक ही बार में नहीं लिखे जाते उनकी अन्विति भग्न हो जाती है और कुछ सीमा तक यह मान्य भी हो सकता है; परन्तु मेरी रचना-प्रक्रिया में इसकी आवश्यकता नहीं रहती। विषय के संपूर्ण स्वरूप को मैं रूपरेखा में बांध लेता हूँ जिससे न भटकाव के लिए गुंजायश रहती है और न उलझाव के लिए। भटकाव और उलझाव को मैं विवेचन के अक्षम्य दोष मानता हूँ। विषय-दर्शन के घूमिल पड़ जाने या बौद्धिक अनुशासन के शिथिल हो जाने से विवेचन में भटकाव आता है और चिंतन में गतिरोध होने से उलझाव पैदा हो जाता है—जबकि विचार आगे न बढ़कर एक ही बिंदु के चारों ओर चक्कर काटने लगता है। ऐसा तब होता है जब लेखक के पास कहने को कुछ नहीं होता। विवेचन में अंतर्विरोध भी एक बड़ा दोष है जिन लोगों के विचार स्पष्ट नहीं होते या जिनके मन में द्विधा होती है या जो अपनी बात को ईमानदारी के साथ कहने से घबराते हैं, उनके विवेचन में अंतर्विरोध प्रायः मिलता है। लेकिन इस प्रसंग में वास्तविक अंतर्विरोध और प्रतीयमान अंतर्विरोध का भेद समझ लेना चाहिए। सूक्ष्म चिंतन की गति एकदम ऋजु-सरल नहीं होती—उसकी रेखाएँ प्रायः वक्र भी होती हैं और एक-दूसरे को काट भी सकती हैं; अतः सूक्ष्म एवं तात्त्विक विवेचन में कभी-कभी, बाहर से देखने पर, अंतर्विरोध प्रतीत होने लगता है। जिनकी नजर मोटी होती है, उन्हें बारीक तथ्यों का भेद स्पष्ट दिखाई नहीं देता और ऐसे समीक्षक सूक्ष्म चिंतन में प्रायः अंतर्विरोध देखने लगते हैं। दोष-दर्शी समीक्षक इस प्रकार के मिथ्यारोप लगाने की कला में सिद्धहस्त हो जाते हैं। आज से पैंतीस वर्ष पूर्व हिंदी के एक उग्र आलोचक को, जब कि वे प्रगतिवाद के नए जोश में हिंदी-साहित्य के अखाड़े में पैतरे दिखा रहे थे, हर एक के विचार और लेखन में अंतर्विरोध दिखाई पड़ता था। वास्तव में ऐसे लोगों को, जो राजनीति या साहित्यिक मतवाद से ग्रस्त होते हैं, हर समस्या का समाधान पहले से ही प्राप्त होता है; उन्हें सत्य की उपलब्धि के लिए गहन चिंतन

की व्यस्त प्रक्रिया में उतरने की आवश्यकता ही नहीं पड़ती, इसलिए हर तथ्य उन्हें पूर्वसिद्ध एवं स्पष्ट प्रतीत होता है और हर बारीक बात उलझी हुई लगती है। यह तथाकथित अंतर्विरोध वास्तविक न होकर प्रतीयमान ही होता है : उदाहरण के लिए, 'अनुसंधान और आलोचना पर्याय नहीं हैं' और 'अनुसंधान आलोचना नहीं है : यह नारा ही गलत है'—इन दोनों वक्तव्यों में अंतर्विरोध न होकर तथ्य के दो सूक्ष्म रूपों की विवृति मात्र है। पहले में दोनों के एकांत अमेद और दूसरे में उनके एकांत पार्थक्य का निषेध है। मुझे अपने चिंतन और विवेचन में प्रायः इस प्रकार के परस्पर विरोधी तथ्यों से होकर गुजरना पड़ा है, क्योंकि तत्त्व-चिंतन की प्रक्रिया का यह अनिवार्य अंग है। किंतु जहां तक संभव हुआ है मैंने अपने विचार में उलझन नहीं आने दी : अपनी बात को कभी काटा नहीं है और न किसी के मन या लिहाज में आकर 'रामाय स्वस्ति तथा रावणाय स्वस्ति' का वाचन किया है। इतना ही नहीं, मेरी विचार-सरणि में भी कोई बड़ा परिवर्तन नहीं हुआ, क्योंकि मैंने साहित्य-सत्य की साधना ही की है, उसके साथ प्रयोग नहीं किये।

निबंध के आरंभ में मैं प्रायः अनिवार्य रूप से विवेच्य विषय का स्वरूप-निर्णय कर लेता हूँ। सैद्धांतिक निबंधों में तो पदार्थ-निर्णय आवश्यक होता ही है, अन्य निबंधों में भी मूल विषय के स्वरूप को आरंभ में स्पष्ट कर लेना मेरे विवेचन का सहज अंग है। जिन निबंधों में समस्या प्रमुख रहती है उनमें मैं समस्या के भाव और अभाव पक्ष को तोलकर प्रखर रूप में सामने रख लेता हूँ जिससे उस पर सीधा आक्रमण करने में सुविधा रहती है। जहां विषय सामान्य होता है, वहां भी अपने प्रतिपाद्य का स्वरूप स्पष्ट कर लेने से विवेचन का क्रम ठीक बन जाता है। हा, स्वरूप-निर्णय की विधि में निश्चय ही कुछ-न-कुछ वैचित्र्य रहता है जो निबंध के लिए शिल्प की दृष्टि से अनिवार्य है, अन्यथा उसमें एकरसता आ सकती है। स्वरूप-निर्णय के लिए एक तो प्राचीन शास्त्रार्थ की परिचित विधि है जिसमें जिज्ञासा या प्रश्न से विवेचन प्रारंभ होता है : "अथातो ब्रह्मजिज्ञासा !"—या "रस इति क. पदार्थ. ?" शास्त्रीय निबंधों में मैंने प्रायः इसी का प्रत्यक्ष अथवा परोक्ष रूप में प्रयोग किया है। "इन कविताओं की प्रेरणा तुमको कहां से मिलती है, कवि ?" (साहित्य की प्रेरणा) : यहां जिज्ञासा प्रश्नवाचक वाक्य के द्वारा प्रत्यक्ष रूप में व्यक्त की गई है। अन्यत्र उसका उपस्थापन परोक्ष रूप से किया गया है : "दुर्भाग्य से बिंब के स्वरूप-विश्लेषण में इतने विविध दृष्टिकोण और प्रविधि-भेद उलझ गए हैं कि बिंब का स्पष्ट बिंब—इमेज की सही इमेज—जिज्ञासु के मन में स्पष्ट नहीं हो पाती। + + + मैंने ये निबंध मूलतः आत्मबोध के लिए ही लिखे हैं—यदि इनसे अन्य जिज्ञासुओं का भी, जो मेरी ही तरह कठिनाई का अनुभव करते हो, परितोष हो सका, तो मेरा प्रयास और भी अधिक सार्थक हो जाएगा।" (काव्य-बिंब : पृष्ठ ३)। कहीं-कहीं जिज्ञासा का स्वरूप अत्यंत सूक्ष्म—प्रायः प्रच्छन्न हो गया है : "मैं व्यवसाय से आलोचक हूँ, अतः आपके मन में यह सहज जिज्ञासा हो सकती है कि आलोचना के विषय में मेरी मान्यताएँ क्या हैं ? किंतु वास्तविकता यह है कि आलोचना के विषय में मैंने सबसे कम सोचा है।" (मेरी

साहित्यिक मान्यताएँ—३) ।—जाहिर है कि यह भेद केवल शब्दों का है, अर्थ का नहीं है। जहाँ किसी समस्या का समाधान प्रमुख रहता है, वहाँ मैं आरम्भ में ही समस्या के मूल रूप को उभार कर रख देता हूँ। “क्या काव्य-विषय को हम मूल्य के रूप में स्वीकार कर सकते हैं? प्रस्तुत प्रश्न का समाधान करने के लिए यह निर्णय करना होगा कि क्या विषय के आधार पर हम किसी कवि की उपलब्धि या काव्यकृति-विशेष का मूल्यांकन अथवा विभिन्न कृतियों के काव्य-मूल्य के तारतम्य का निर्णय कर सकते हैं?” (काव्य-विषय और काव्य-मूल्य पृष्ठ ५७) परन्तु, जहाँ न पदार्थ-निर्णय करना होता है और न समस्या का समाधान, ऐसे निबन्धों में भी मेरे लिए यह आवश्यक हो जाता है कि मैं प्रतिपाद्य को, किसी-न-किसी रूप में अपने और अपने पाठक के सामने रख दूँ: “दहा निश्चय ही महान् व्यक्ति थे—प्रायः उसी अर्थ में और उसी अनुपात में जिसमें कि मैथिलीशरण गुप्त महान् कवि थे।” (दहा . एक महान् व्यक्तित्व)

स्वरूप-निर्णय के उपरांत विषय के विविध अंगों का विशदीकरण करना आवश्यक हो जाता है। मेरी प्रवृत्ति आरम्भ से ही वैशद्य की ओर रही है। इनके लिए पदार्थ के स्वरूप-निर्णय के साथ ही विषय का सागोपाग विवेचन भी अनिवार्य हो जाता है। प्रत्येक अंग का निरूपण किए बिना मुझे लगता है कि बात अधूरी रह गई और अधूरी बात को लेकर जो निष्कर्ष या निर्णय किए जाएंगे वे एकांगी रहेंगे—उनसे खंडित सत्य की ही उपलब्धि संभव हो सकेगी। इसलिए मैं यथासंभव विषय के सभी अंगों का विचार कर तब आगे बढ़ता हूँ। समस्या के सदर्भ में यह आवश्यक हो जाता है कि उसके विभिन्न पहलुओं को—पक्ष-विपक्ष को—स्पष्ट रूप से प्रस्तुत कर दिया जाए। पूर्वपक्ष के साथ न्याय के बिना उत्तरपक्ष के साथ न्याय करना कठिन होता है, अतः मैं पूर्वपक्ष को प्रस्तुत करने में पूरी ईमानदारी बरतता हूँ—विमत के सभी तर्क एवं विकल्प उपस्थित करने के बाद ही स्वमत का सम्यक् प्रतिपादन संभव हो सकता है। यह तो स्वाभाविक ही है कि अपनी सहज प्रवृत्ति, परिवेश, अध्ययन-अध्यापन के फलस्वरूप जीवन और साहित्य के विषय में मेरे अपने स्कार बन गए हैं जो दैनंदिन के चिंतन-मनन से पुष्ट होते रहते हैं; परन्तु मैं पूर्वसिद्ध विचार लेकर निबन्ध-रचना में प्रवृत्त नहीं होता। मेरे विषय में यह धारणा हो सकती है, और है भी, कि मैं अपनी मान्यताओं के प्रति अत्यंत आग्रही हूँ—व्यवहार और लेखन में अपनी बात को दृढ़ता के साथ कहने की मेरी आदत शायद इसके लिए जिम्मेदार है। परन्तु, निबन्ध या वक्तव्य तो चिंतन की फलश्रुति होता है और फलश्रुति में विकल्प या द्विधा की स्थिति या तो किसी ऐसे परमहंस के लिए मान्य हो सकती है जो सत् और असत् के भेद से ऊपर उठ गया है, या फिर वह किसी ऐसे विचारक का अलंकार हो सकती है जिसकी निर्णय-शक्ति कमजोर है अथवा जो आत्मविश्वास के अभाव में अपने निर्णय को व्यक्त करने में कठिनाई का अनुभव करता है। अभी कुछ समय पहले एक प्रबुद्ध साहित्यकार ने मुझसे यही प्रश्न किया था, वे जानना चाहते थे कि क्या मैं अपने विचार और भावना में कभी द्वंद्व का अनुभव नहीं करता। पहले तो मैं इस अप्रत्याशित प्रश्न को सुनकर चौंक पड़ा क्योंकि अपने चिंतन और अनुभव की प्रक्रिया में मैं प्रायः द्वंद्व की ऐसी जटिल

और विषम स्थितियों में होकर गुजरता रहता हूँ कि कभी-कभी तो मुझे अपने ऊपर दया आने लगती है। परंतु शीघ्र ही उनकी शंका का कारण मेरी समझ में आ गया। चित्तन के क्षेत्र में मेरे निष्कर्षों के अद्वय—अथवा व्यक्तिगत जीवन में मेरे व्यवहार के अद्वय से उन्हें यह आति हुई थी। अपने इस दोष को मैं पूरे दायित्व के साथ स्वीकार करता हूँ क्योंकि मैं मानता हूँ कि निष्कर्ष या फलश्रुति की स्थिति में द्वय की स्वीकृति मन की कायरता है। परंतु, उस स्थिति तक पहुँचने में मुझे अपने मन में कितने प्रश्नों का उत्तर देना होता है—कितनी शंकाओं का समाधान करना पड़ता है, कितनी गुत्थियों को सुलझाना पड़ता है, यह तो मैं ही जानता हूँ। यह सब केवल मन के भीतर ही होता हो, ऐसा नहीं है; प्रायः इन सभी मूल प्रश्नों और उलझनों को मैं अपने लेखन में शब्दबद्ध करता चलता हूँ। सभी शंकाओं का समाधान किये बिना किसी तथ्य को स्वीकार या स्थापित करना मेरे लिए संभव नहीं है—और जिससे मेरे अपने मन का ही परितोष नहीं हुआ उसके द्वारा अपने पाठक या श्रोता को आश्वस्त करने की दुराशा मैं कैसे कर सकता हूँ? कहने का अभिप्राय यह है कि द्वय या प्रश्न को न मैं अस्वीकार करता हूँ, न उसकी उपेक्षा करता हूँ और न उससे पलायन। परंतु उसकी आत्यंतिकता में मेरा विश्वास नहीं है। वास्तव में, चित्तन में मैं प्रश्न को बड़ा महत्त्व देता हूँ : हमारा अनुसंधेय सत्य जितना ही सूक्ष्म और महत् होगा, उससे सबद्ध प्रश्न भी उतने ही जटिल एवं प्रबल होंगे। परंतु द्वय सत्य नहीं है, अद्वय ही सत्य है—ऐसा मेरा विश्वास है, और इस विश्वास को मैंने गीता या सत्यायनप्रकाश से प्राप्त नहीं किया, अपनी आनुभविक साधना से ही सिद्ध किया है। अतः परिणति में द्वय मुझे ग्रहण नहीं है; जहाँ कहीं अत में भी द्वय को स्वीकार करना पड़ा है—और ऐसा कई प्रसंगों में हुआ है—वहाँ मेरे अपने चित्तन की सीमा ही समझनी चाहिए अर्थात् यह मानना चाहिए कि मैं अपनी परिसीमाओं के कारण अभी तक उसे समाहित नहीं कर पाया। विनोबा भावे ने कही लिखा है कि हिंदू धर्म 'भी-वादी' है और इस्लाम 'ही-वादी'। अपनी प्रवृत्ति 'ही' की ओर अधिक है और हो सकता है कि यह आरंभ के आर्यसमाजी सत्कारों का प्रभाव हो। पूरी सतर्कता से हर एक 'भी' का परीक्षण कर लेने के बाद, फिर 'ही' को मुष्टिबद्ध कर लेने से मेरे विचार और लेखन को स्फूर्ति मिलती है। 'एक सद्विप्रा बहुधा वदन्ति' में 'बहुधा वर्णन' के प्रति सद्भावना व्यक्त की गई है और 'विप्रों' के प्रति आदर, इसमें सदेह नहीं—परंतु उससे 'एकम्' का महत्त्व तो कम नहीं होता।

विषय के प्रत्येक आवश्यक अंग-उपांग का, समस्या के हर पहलू का, प्रसंगानु-कूल मक्षिप्त अथवा विशद विवेचन करने के उपरांत फिर मूल प्रतिपाद्य के प्रति मेरी प्रतिक्रियाएं आरंभ हो जाती हैं। इस अवस्था में मेरे स्वभाव-संस्कार सक्रिय रहते हैं, परंतु अपनी ओर से प्रयत्न अवश्य रहता है कि ये प्रतिक्रियाएं पूर्वाग्रह से मुक्त और स्वतंत्र रहें। अब तक जो ज्ञान का विषय था वह अनुभूति का विषय बनने लगता है—जिन तथ्यों को मैंने बुद्धि के द्वारा एकत्र और संयोजित किया था, वे अब चेतना में उतरने लगते हैं। इस प्रक्रिया में नाना प्रकार के संबद्ध और स्वतंत्र त्रिबं उभरने लगते हैं और चित्तन सर्जनात्मक बन जाता है। यह क्रम कुछ समय तक चलता रहता है

और अंत में एक बिंदु ऐसा आता है जहाँ विषय का मर्म मेरी चेतना में अनायास ही उद्भासित हो जाता है। इसी स्थल को निबन्ध का हृदय या मर्म-देश मानना चाहिए। यहीं आकर विषय सिद्ध हो जाता है, रचना लेखन रहकर निबन्ध बन जाती है—ज्ञान के साहित्य की सीमा पार कर अनुभूति के साहित्य की परिधि में पहुँच जाती है।

अंत में, एक कार्य भेष रह जाता है, और वह है डम संपूर्ण विवेचन का समा-कलन एवं उपसंहार। विवेचन के समय पाठक के साथ थोड़ा-बहुत आत्मीय संबंध स्थापित कर लेने के बाद, उसे अपनी चिंतन-प्रक्रिया का सहभागी बना लेने के बाद, अस्मात् ही बेरुकी के साथ उससे अलग हो जाना मुझे अच्छा नहीं लगता। इसलिए निबन्ध के अंत में अपने पाठक से विदा लेना मेरे लिए एक प्रकार का नैतिक दायित्व बन जाता है। सदर्म के अनुसार इसके अनेक रूप और प्रकार हो सकते हैं। कभी-कभी तो यह विदा-मंत्रावाह अत्यंत संक्षिप्त होता है—उर्दू के 'खुदा हाफिज' या गुजराती के 'आओ जो' से अधिक इसका कलेवर नहीं होता, कभी-कभी स्मृति-चिह्न के रूप में मैं उसे कोई एक कल्पना-चित्र या कोमल भाव-संदेश देकर विदा करता हूँ और अनेक बार ऐसा भी होता है कि एक सतर्क परामर्शदाता के समान मैं अपने मतव्य का साराग मूत्र-रूप में उसकी स्मृति में बाँध देता हूँ। इस तरह, निबन्ध के उपसंहार का रूप कभी मित्र-सम्मिलित, तो कभी अपने पेंजे के अनुसार गुरु-सम्मिलित होता है : काता-सम्मिलित के लिए निबन्ध में कम ही अवसर रहता है और अपना पुरुष स्वभाव उसे गवारा भी मुश्किल से करता है।

इसी संदर्भ में, दो शब्द अपनी लेखन-शैली के विषय में भी कह देना अप्रासंगिक न होगा। लेखन में अभिप्राय वाक्य-रचना या व्यापक रूप में गद्य-रचना से है। जैसा कि मैं पूर्व-प्रसंग में कह चुका हूँ, विषय के विभिन्न विचार-विदुषों पर मेरा चिंतन-क्रम लगन में पहले ही आरंभ हो जाता है। यह चिंतन शब्दार्थमय होता है। वागर्थ की मपृक्ति का सिद्धांत, जिसका अध्ययन मैं स्वदेश-विदेश के आचार्यों के तरह-तरह के युक्ति-प्रमाणों के साथ अनेक बार कर चुका हूँ, इस समय अनायास ही मेरी चेतना में स्पष्ट हो जाता है और मैं यह प्रत्यक्ष अनुभव करने लगता हूँ कि अभिव्यक्ति के बिना विचार की सत्ता नहीं होती। पर, मैं इससे भी आगे बढ़ जाता हूँ और प्रस्तुत विचार-विदु में सबद्ध प्रत्येक वाक्य की मन में रचना करता चलता हूँ। उद्देश्य-विधेय की उचित व्यवस्था के साथ-साथ उपवाक्यों का समीकरण तथा सर्वनाम, विशेषण, योजक शब्द, क्रियापद आदि का यथास्थान नियोजन मैं मन में ही कर लेता हूँ। लिपिवद्ध होने में पहले ही एक साथ कई वाक्यों की शृंखला मेरे मन में बन कर तैयार हो जाती है और उन्हें कागज पर उतारने में प्रायः किसी प्रकार का परिवर्तन नहीं करना पड़ता। प्रस्तुत सदर्म में अभी-अभी जो वाक्य मैंने लिखे हैं, उन्हें एक दिन पहले ही प्रायः ज्यों-का-त्यों मन में रच लिया था। लिखने के बाद इन वाक्यों को मैं कई बार पढ़ता हूँ और बार-बार माजने में भी आलस्य नहीं करता, यद्यपि ऐसी आवश्यकता कम ही पड़ती है। वाक्य-रचना में मैं अर्थ-वैमल्य के साथ-साथ समास-गुण और सूत्र-बंध का खास तौर पर कायल हूँ, रचना में शैथिल्य या बिखराव मुझे सहा नहीं है—

और उपर्युक्त गुणों का भ्रजन करने के लिए मैंने काफी साधना की है। मेरी साहित्य-चर्चा काव्य-रचना के साथ आरम्भ हुई जिससे पदयोजना का अभ्यास मुझे थोड़ा-बहुत शुरू से ही हो गया, फिर पाठ्यक्रम में शुक्ल जी—और उधर अंगरेजी के प्रसिद्ध शैली-कारों—के निबंधों का सूक्ष्म-गहन अध्ययन करना पड़ा जिससे उनकी अनेक सूक्तियां अथवा सूत्र-वाक्य कंठस्थ हो गए, इसके बाद चार-पांच वर्ष तक आकाशवाणी में भाषा-संशोधन का दायित्व होने से वाक्य-रचना के वाचित और श्रुत रूपों को भांजने का क्रम चलता रहा, और अंत में शोध-प्रबंधों की भाषा को संवारने का कार्य करना पड़ा। ये सभी परिस्थितियां गद्य-रचना के 'रियाज' के अत्यंत अनुकूल सिद्ध हुईं और साफ और चुस्त जुबान लिखने का थोड़ा-बहुत अभ्यास हो गया।

मेरे लेखन पर अंगरेजी का प्रभाव निश्चय ही पड़ा है—हिंदी-गद्य की पेशियों में अंगरेजी का प्रभाव भिदा हुआ है, इससे इनकार नहीं किया जा सकता। मैंने नियमित रूप से अंगरेजी से हिंदी में अनुवाद-कार्य किया है और अनेक रचना-निपुण अनुवादकों के कार्य का अधीक्षण तथा संशोधन किया है। वैसे भी, अंगरेजी के साथ मेरा गहरा संपर्क रहा है। पाश्चात्य आलोचना और काव्यशास्त्र का मैंने विधिवत् अध्ययन-मनन किया है। अतः अंगरेजी का प्रभाव मेरे चिंतन और लेखन पर अनिवार्य रूप से रहा है। परंतु पिछले अनेक वर्षों से, जैसे-जैसे भारतीय काव्यशास्त्र के साथ मेरा संपर्क गहरा होता गया है और मेरी चेतना उसकी धारणाओं तथा शब्दावली से परिव्याप्त होती गयी है, यह प्रभाव कम होने लगा है। आरंभिक अवस्था में जो प्रभाव था अब वह संस्कार बन गया है और अंगरेजी से प्राप्त धारणाएं तथा शब्दावली अब मेरे सहज चिंतन का अंग बन गई हैं। अनेक धारणाएं तो भारतीय चिंतन में पग और पक गई हैं—जिनके विषय में यह संभव नहीं हुआ वे भी मेरे समाकलित साहित्य-बोध में अंतर्भूत हो गई हैं। अंगरेजी के साथ निकट संबंध होने पर भी अब अंगरेजी में सोचने का प्रश्न मेरे लिए नहीं उठता—अंगरेजी साहित्य अथवा आलोचनाशास्त्र के अंगमूल विषयों का विचार-विवेचन, प्रत्यक्ष संदर्भों के अनुवाद अथवा आवश्यक सूचना-सामग्री की उद्धृति को छोड़कर, अब मैं अपनी ही भाषा में करता हूँ।

शब्द-साधना लेखन-शैली का मौलिक तत्त्व है, और यदि आप नाराज न हों तो मैं कहना चाहूंगा कि शब्द की मुझे अच्छी परख है। आरम्भ में छायावादी काव्य-संस्कार, फिर काव्यशास्त्र का सूक्ष्म अध्ययन, और बाद में पारिभाषिक शब्दावली के निर्माण में संलग्न अनेक अभिकरणों के साथ घनिष्ठ संबंध रहने के कारण 'अनिवार्य' शब्द का साधन करने का अभ्यास मुझे काफी हो गया है। मेरा प्रयत्न यही रहता है कि हर एक प्रमुख वाक्य के केंद्रीभूत शब्द ऐसे हों जो अभीष्ट अर्थ को सूक्ष्म-से-सूक्ष्म छाया को यथावत् व्यक्त कर सकें। देश के प्रत्येक समझदार भाषाविद् की तरह मेरा भी यही विश्वास है कि हिंदी की शब्दावली का विकास और संवर्धन बहुत हद तक संस्कृत पर निर्भर करता है, अतः तत्सम शब्दों के प्रयोग में मेरी अधिक आस्था है। इन शब्दों का परिनिष्ठित रूप ही मैं प्रायः ग्रहण करता हूँ। जिन शब्दों के अशुद्ध हिंदी-रूपांतर प्रचलित हो गए हैं उन्हें भी मैं प्रायः व्याकरण-सम्मत रूप में प्रयुक्त करता हूँ—

‘उपरोक्त’ के स्थान पर ‘उपर्युक्त’ का प्रयोग मैं नियमतः करता हूँ, ‘तत्त्व’ और ‘महत्त्व’ को अशुद्ध मानता हूँ, ‘हन्’ ने भी बहुत नहीं घबराता, ‘श्रेष्ठतम’ न लिखकर प्रायः ‘सर्वश्रेष्ठ’ लिखना ही ठीक समझता हूँ। परंतु जो शब्द हिंदी के अविभाज्य अंग बन गए हैं, उनका बहिष्कार करना मैं अनावश्यक और अव्यावहारिक मानता हूँ—जैसे ‘अन्तर्राष्ट्रीय’ आदि। आरंभ में मुझे इस प्रकार का आग्रह नहीं था, पर अब मैं यथा-संभव शुद्ध, व्याकरण-सम्मत शब्द का ही प्रयोग करना अधिक उपयुक्त मानता हूँ क्योंकि एकरूपता का अभाव भाषा का बड़ा दोष है और शब्दों के संदर्भ में एकरूपता की रक्षा करने का सीधा उपाय है शुद्ध शब्द का प्रयोग। विदेशी शब्दों का प्रयोग भी मैं शुद्ध रूप में ही करता हूँ। अपने शब्दों में हम पंचम वर्ण का आग्रह करें और अरबी-फ़ारसी या अंगरेजी के शब्दों के नुक्ते हटाकर दूसरे की जुबान को ‘जुबान’ या फ़ैशन को ‘फ़ैसन’ कर दें, यह कौन-सा न्याय है? वैसे भी, इसमें स्वयं अपनी भाषा के नागर रूप की क्षति होती है। इस प्रकार शुद्धता के प्रति मेरा यह आग्रह क्रमशः बढ़ता गया है और अब मैं, जहां तक होना है, ऐसे शब्दों का प्रयोग बचाता हूँ जो व्याकरण-सम्मत न हों। आज अपने पुराने लेखों को पढ़ते समय यदि कोई अशुद्ध शब्द मेरे सामने आ जाता है तो मुझे संकोच होता है। मेरे कुछ-एक आलोचकों ने यह शिकायत की है कि मैं मंस्कृत-बहुत भाषा के बीच में अरबी-फ़ारसी या अंगरेजी के शब्द रखकर कभी-कभी समझंग कर देता हूँ। पर ऐसा मैं जान-बूझकर करता हूँ—चितन और तर्क के तनाव को दूर करने के लिए ऐसा करना मुझे अच्छा लगता है।

मेरी रचना-प्रक्रिया के ये ही कुछ अंतरंग रहस्य हैं, जो मैंने सहज भाव से आपके सामने व्यक्त कर दिए हैं। अपने साहित्यिक जीवन के आरंभ में काव्य-रचना के लिए जिस ‘कला’ का अभ्यास थोड़ा-बहुत मैंने किया था, वह गद्य-रचना में भी किसी-न-किसी रूप में चलता रहा और आलोचक के कर्तव्य-कर्म को पूरे दायित्व के साथ स्वीकार कर लेने पर भी मैं लेख न लिख कर बराबर निर्वच ही लिखता रहा—आलोचना का ‘आलेखन’ न कर प्रायः ‘रचना’ ही करता रहा।

७. साहित्य-साधना के चालीस वर्ष : एक दृष्टि

आज मे एक युग पहले अपनी किशोर वय में जिस साहित्य-साधना का आरंभ मैंने किया था, आज वह प्रौढ़ि पर पहुंच गई है : ‘छायावाद’ और ‘काव्यभाषा : तुलसी-दाम की अवधारणा’ में पूरे चालीस वर्ष का अंतर है। इन चार दशकों में घटित विकास-क्रम पर दृष्टिपान करना अपने-आप में एक अनुभूति है। मुझे लगता है कि ‘छायावाद’ की रचना करने के बाद एक मधुर आत्मविश्वास जो मेरे मन में जगा था वह निरंतर बढ़ता ही गया है। इस अवधि में मैंने स्वदेश-विदेश के साहित्य के अनेक रम्य प्रदेशों की यात्रा की है, पर अपनी प्रकृत मूभि—कविता—में संवच कभी नहीं तोड़ा। मेरी

१ सर्वश्रेष्ठ इसलिए कि ‘श्रेष्ठ’ शब्द हिंदी में ‘अच्छा’ का ही वाचक बन गया है ‘सबसे अच्छा’ का अर्थ वह नहीं देता।

साहित्य-चेतना वही से प्राण-रस ग्रहण करती रही है। जीवन और साहित्य में सत्य का अर्थ मेरे लिए अनुभूति का सत्य ही रहा है और साधना मेरी प्रवृत्तिमयी रही है, अतः मेरे सत्य का स्वरूप भी रागात्मक ही रहा है। बुद्धि का—उसके दोनो प्रमुख तत्त्वो—वितर्क और विवेक का—मैंने मरपूर उपयोग किया है। इडा के साथ गहरा सीद्धान्त स्थापित किया है, परंतु श्रद्धा का अंचल नहीं छोड़ा : इडा के सारस्वत प्रदेश में भी मैं श्रद्धा को साथ लेकर ही गया हूँ। इडा की शक्ति और विभूतियों का अपनी सीमाओं के भीतर पूरा लाभ मैंने उठाया है, पर कभी कोई अतिचार नहीं किया। इसलिए किसी बड़े सघर्ष या विद्रोह का सामना मुझे नहीं करना पड़ा। दो-चार बार 'आकुलि' और 'किलात' से मुठभेड़ अवश्य हुई, लेकिन उनकी माया मुझ पर नहीं चल सकी, क्योंकि श्रद्धा बराबर मेरे साथ थी। मानसरोवर अभी कितना दूर है, यह मैं नहीं जानता, परंतु उधर बढ़ते जाने की कामना मेरे मन में है !

खंड-१

(क) अनुसंधान

(ख) सिद्धांत

(क) अनुसंधान

अनुसंधान का स्वरूप

हिंदी में 'रिसर्च' के लिए अनुसंधान, अन्वेषण, शोध तथा खोज आदि अनेक शब्दों का प्रयोग होता है। यहा स्थूलतः ये सभी शब्द प्रायः पर्याय ही माने जाते हैं परंतु संस्कृत में इनके अर्थों में सूक्ष्म अंतर है। अनुसंधान का अर्थ है परिपृच्छा, परीक्षण, समीक्षण आदि। संघान का अर्थ है दिशा विशेष में प्रवृत्त करना या होना और अनु का अर्थ है पीछे, इस प्रकार अनुसंधान का अर्थ हुआ—किसी लक्ष्य को सामने रख कर दिशा-विशेष में बढ़ना—पश्चाद्गमन अर्थात् किसी तथ्य की प्राप्ति के लिए परिपृच्छा, परीक्षण आदि करना। अन्वेषण का अर्थ है खोज—किसी वस्तु अथवा तथ्य को ढूढने का प्रयत्न; गवेषणा भी प्रायः यही है—खोजने अथवा ढूढ निकालने का प्रयत्न, व्युत्पत्ति-अर्थ इसका है 'गो का पता लगाना'। शोध का अर्थ है शुद्ध करना, साफ करना, स्वच्छ रूप देना। खोज के माने हैं ढूढना; अज्ञात का ज्ञान करना-कराना, लापता का पता लगाना। अतएव इस प्रसंग में हमारे समक्ष तीन तथ्य उपस्थित होते हैं : (१) अन्वेषण अथवा गवेषणा अर्थात् अज्ञात का ज्ञापन। दूसरे शब्दों में, लुप्त एवं गुप्त सामग्री को प्रकाश में लाना। (२) अनुसंधान अर्थात् परिपृच्छा, परीक्षण-समीक्षण आदि—उपलब्ध सामग्री की जाँच-पड़ताल आदि इसके अंतर्गत आती हैं। (३) शोध अर्थात् शुद्ध करना—इसके अंतर्गत आता है प्राप्त सामग्री का संस्कार-परिष्कार। जिस प्रकार कोई धातु-शोधक उपलब्ध खनिज पदार्थों को स्वच्छ और शुद्ध करके हमारे सम्मुख रखता है, उसी प्रकार साहित्यिक शोधकर्ता भी अपनी उपलब्ध सामग्री को शुद्ध करके परिष्कृत रूप में हमारे समक्ष उपस्थित करता है।

इस विवेचन के परिणामस्वरूप दो बातें स्पष्ट होती हैं एक तो यह कि हिंदी में प्रयुक्त भिन्न-भिन्न शब्द संस्कृत-शब्दार्थ की दृष्टि से अनुसंधान-कार्य के भिन्न-भिन्न रूपों को व्यक्त करते हैं : अन्वेषण अथवा गवेषणा से अनुपलब्ध सामग्री को उपलब्ध करने का बोध होता है, अनुसंधान से परीक्षा-समीक्षा का और शोध से विवेचन, निर्णय, निष्कर्ष-ग्रहण आदि का। और, वास्तव में अनुसंधान-कार्य के तीन सस्थान भी ये ही हैं। दूसरी बात यह है कि ऐसी स्थिति में इस प्रसंग में एक शब्द का व्यवहार स्थिर हो जाना चाहिए, और मैं समझता हूँ कि 'अनुसंधान' शब्द को ही

५० आस्था के चरण

व्यापक अर्थ में पारिभाषिक रूप दे देना चाहिए।

अनुसंधान के विषय में विश्वविद्यालय भी—जहाँ यह कार्य नियमित रूप से होता है—प्रायः उपर्युक्त इन्हीं बातों पर बल देते हैं।

अनुसंधान-ग्रंथ को निम्नलिखित अनुबंधों की पूर्ति करनी चाहिए :

१ इसमें (अनुपलब्ध) तथ्यों का अन्वेषण अथवा (उपलब्ध) तथ्यों या सिद्धांतों का नवीन रूप में आख्यान होना चाहिए। प्रत्येक स्थिति में यह ग्रंथ इस बात का द्योतक होना चाहिए कि अभ्यर्थी में आलोचनात्मक परीक्षण तथा सम्यक् निर्णय करने की क्षमता है। अभ्यर्थी को यह भी स्पष्ट करना चाहिए कि उसका अनुसंधान किन अंशों में उसके अपने प्रयत्न का परिणाम है, तथा वह विषय-विशेष के अध्ययन को कहाँ तक और आगे बढ़ाता है।

(२) निरूपण-शैली आदि की दृष्टि से भी इस ग्रंथ का रूप-आकार सतोष-प्रद होना चाहिए जिससे कि इसे यथावत् प्रकाशित किया जा सके।

(आगरा यूनिवर्सिटी पी-एच० डी० नियमावली)

आगे चलकर डाक्टर ऑफ़ लैटर्स के प्रसंग में भी प्रायः इन्हीं विशेषताओं का उल्लेख है, केवल एक बात नई है—वहाँ 'विषय के अध्ययन को और आगे बढ़ाने' के स्थान पर 'ज्ञान-क्षेत्र का सीमा-विस्तार' अपेक्षित माना गया है। डी० लिट० की उपाधि की गुरुता को देखते हुए यह अनुबंध उचित ही है। अन्य विश्वविद्यालयों के नियमों में भी लगभग ये ही शब्द हैं। इस प्रकार विश्वविद्यालय-विधान के अनुसार अनुसंधान के तीन तत्त्व हैं।

- १ अनुपलब्ध तथ्यों का अन्वेषण,
२. उपलब्ध तथ्यों अथवा सिद्धांतों का पुनराख्यान;
- ३ ज्ञान-क्षेत्र का सीमा विस्तार, अर्थात् मौलिकता;
४. इनके अतिरिक्त, एक तत्त्व और भी अपेक्षित है, और वह है सुष्ठु प्रतिपादन-शैली।

इसमें सदेह नहीं कि सामान्यतः ये चारों ही तत्त्व अनुसंधान-कार्य के लिए आवश्यक हैं, परंतु एक प्रश्न यह उठता है कि इन सबका सापेक्षिक महत्त्व कितना है? अर्थात्, इन चार तत्त्वों में से किसका कितना महत्त्व है? जहाँ तक तीन और चार का संबंध है उनकी अनिवार्यता तो स्वतः सिद्ध ही है, क्योंकि प्रत्येक अनुसंधान-कार्य द्वारा ज्ञान-क्षेत्र का सीमा-विस्तार अनिवार्यतः होना ही चाहिए, तभी उसकी सार्थकता है; मौलिकता तो केवल अनुसंधान की ही नहीं, किसी भी साहित्यिक कृति, अपितु जीवन के किसी भी गंभीर कार्य के मूल्यांकन की सबसे बड़ी कसौटी है। इसी प्रकार विषय का सुष्ठु प्रतिपादन भी प्रत्येक कृति के लिए अनिवार्य ही है। हाँ, यह बात अवश्य है कि मौलिकता और शैली-सौष्ठव का स्वरूप सर्वत्र एक-सा न होकर विषय-सापेक्ष ही होता है। अब पहला और दूसरा तत्त्व रह जाते हैं अर्थात् अनुपलब्ध अथवा नवीन तथ्यों का अन्वेषण और उपलब्ध तथ्यों अथवा सिद्धांतों का पुनराख्यान। इनका सापेक्षिक महत्त्व क्या है? इस प्रश्न का उत्तर यह है कि इनका सापेक्षिक

महत्त्व बहुत-कुछ अनुसंधान के विषय पर निर्भर है। यदि समग्र वाङ्मय को ले तो स्थूलतः यह कहा जा सकता है कि वैज्ञानिक विषयों के अनुसंधान में तथ्य का महत्त्व अधिक है, और साहित्यिक विषयों के अनुसंधान में विचार का। कुछ विषय ऐसे भी हैं, जो विज्ञान और साहित्य के मध्यवर्ती हैं, जैसे इतिहास—और उससे संबद्ध नृत्य-शास्त्र, पुरातत्त्वशास्त्र आदि अनेक विषय, समाजशास्त्र तथा उससे संबद्ध अर्थशास्त्र, वाणिज्यशास्त्र, राजनीतिशास्त्र आदि। इनमें अनुसंधान-कार्य की स्थिति भी मध्यवर्ती माननी चाहिए, अर्थात् उसमें तथ्य और विचार दोनों का ही महत्त्व रहता है। इस प्रसंग में एक बात स्पष्ट हो जानी चाहिए और वह यह कि उपर्युक्त विषय-विभाजन और उससे सलग्न तथ्य और विचार का अंतर निम्नाति एव अतिम नहीं है। जिस प्रकार विभिन्न विषय—विज्ञान और साहित्य आदि—एक-दूसरे से पूर्णतः स्वतंत्र नहीं हैं, उसी प्रकार तथ्य और विचार भी एक-दूसरे से निरपेक्ष नहीं हैं। इस प्रकार के वर्गीकरण, विभाजन आदि में सापेक्षिक प्राधान्य ही प्रमाण रहता है।

साहित्यिक अनुसंधान

हमारा विषय साहित्यिक अनुसंधान ही है, अतएव हम अपने विवेचन को उसी तक सीमित रखेंगे। अब तक के विवेचन से तीन बातें हमारे सामने आती हैं :

१. (क) अन्वेषण, (ख) अनुसंधान या पुनराख्यान, (ग) मौलिकता, और (घ) प्रतिपादन-सौष्ठव। अनुसंधान के ये चार आनश्यक तत्त्व हैं।

२. विषय और अनुसंधान का घनिष्ठ संबंध है अर्थात् अनुसंधान के स्वरूप पर अनुसंधेय विषय का निश्चय ही प्रभाव पड़ता है। अनुसंधान का कोई निरपेक्ष अथवा सर्व-सामान्य स्वरूप नहीं है, और परिणामतः अनुसंधाता के लिए प्रत्येक स्थिति में कोई एक दृष्टिकोण निर्धारित कर देना संभव नहीं है। द्रष्टा को अपने विषय में से ही दृष्टि प्राप्त करनी होगी। एक ही दृष्टि से सभी विषयों का निरीक्षण-परीक्षण करना असंगत होगा।

३. अतएव अनुसंधान-कार्य में अन्वेषण, आख्यान, मौलिकता और प्रतिपादन-सौष्ठव का स्वरूप एक-सा नहीं है, वह विषय के अनुसार बदलता रहता है।

इन्हीं मान्यताओं के आधार पर साहित्यिक अनुसंधान का स्वरूप-विश्लेषण करना समीचीन होगा। अस्तु !

अन्वेषण

जैसा कि ऊपर स्पष्ट किया गया है, अन्वेषण का अर्थ है खोज। साहित्य में अन्वेषण के कई अर्थ और कोटियाँ हो सकती हैं।

१. अज्ञात का ज्ञान—अज्ञात लेखको तथा ग्रंथों आदि का अन्वेषण इसके अंतर्गत आता है। अज्ञान लेखको और ग्रंथों से तात्पर्य ऐसे लेखको और ग्रंथों से है जिनका अस्तित्व अभी तक अज्ञात है।

२. अनुपलब्ध की उपलब्धि—इसके अंतर्गत ऐसी सामग्री का अन्वेषण आता

५२ : आस्था के चरण

है जिसके अस्तित्व के विषय में तो ज्ञान है, पर जो साधारणतः प्राप्त नहीं है। हिंदी में इस प्रकार के अन्वेषण के लिए असीम क्षेत्र है।

३ उपलब्ध का शोधन—नवीन तथ्यों के अन्वेषण द्वारा प्रचलित तथ्यों का संगोघन इसके अंतर्गत आता है। उदाहरण के लिए तुलसी, सूर आदि के जीवन-चरित्र के विषय में इस प्रकार का शोधन निरंतर होता रहा है और कदाचित् उसके लिए और भी अवकाश है। इसके अतिरिक्त, पाठाध्ययन पाठ-संशोधन, संपादन भी इसी कोटि में आते हैं।

४ विचार या सिद्धांत का अन्वेषण—किसी विचार-परंपरा का विकास-क्रम निर्दिष्ट करना इस कोटि में आता है।

५ शैली या रूपविधान-विषयक अन्वेषण—यों तो शैली या रूपविधान विचार अथवा दृष्टिकोण का ही प्रतिबिम्ब होता है और इस दृष्टि में यह रूप मूलतः विचार-विषयक अन्वेषण से भिन्न नहीं है; फिर भी साहित्य में शैली या रूप-विधान का स्वतंत्र महत्त्व होने के कारण इसे पृथक् मान लेने में कोई आपत्ति नहीं है। और, साहित्य में निस्संदेह इस प्रकार के अन्वेषण का महत्त्व है। उदाहरण के लिए, प० पद्मसिंह शर्मा ने संस्कृत-प्राकृत से शृंगार-मुक्तक-परंपरा का उद्घाटन कर बिहारी-सतसई अथवा अन्य शृंगार-मुक्तक-काव्यों के व्याख्यान में, और इंदर राहुल जी ने स्वयंभू-रामायण आदि के साथ 'रामचरितमानस' की शैली का सर्वप्रथम स्थापित कर मध्ययुगीन चरित-काव्यों के अध्ययन में एक नवीन अध्याय जोड़ दिया है।

६ साहित्यिक अनुसंधान में अन्वेषण का एक प्रकार और भी होता है। वह है भाव, प्रसंग अथवा प्रबंध-कल्पना विषयक अन्वेषण। इसके अंतर्गत अन्वेषक इस बात की खोज करता है कि परवर्ती कवि या लेखक भावाभिव्यंजना अथवा प्रसंग-विधान में अपने पूर्ववर्ती कवियों के कहा तक ऋणी हैं। कुतक ने कवि की दृष्टि से इस प्रकार की मौलिक नियोजनाओं का वर्णन प्रसंग-वक्रता अथवा प्रबंध-वक्रता के अंतर्गत किया है। प्रसंग-वक्रता और प्रबंध-वक्रता से संबंध अन्वेषण साहित्य-शोधक के लिए विशेष महत्त्व रखता है। परंतु कदाचित् इसे अन्वेषण का एक स्वतंत्र रूप न मान कर अशतः विचार-संबंधी अन्वेषण और अशतः शैली-संबंधी अन्वेषण के अंतर्गत ही मान लेना अधिक समीचीन होगा।

आख्यान अथवा पुनराख्यान

आख्यान का अर्थ है व्याख्या करना—स्पष्टीकरण करना, निहित अर्थ को विहित करना। तथ्य अथवा तथ्यों के आख्यान का अर्थ है उनके पारस्परिक संबंधों को व्यक्त करना—दूसरे शब्दों में, तथ्यों को विचार में परिणत करना। नवोपलब्ध तथ्य का आख्यान, और पूर्वोपलब्ध तथ्य का पुनराख्यान होता है। साधारणतः सभी प्रकार के अनुसंधान-कार्य के लिए, और विशेषतः साहित्यिक अनुसंधान-कार्य के लिए, आख्यान अथवा पुनराख्यान का अनिवार्य महत्त्व है; क्योंकि तथ्य अपने-आप में इतना महत्त्वपूर्ण नहीं है, वास्तविक महत्त्व तो उनके पारस्परिक संबंध-ज्ञान का है। उद्योग

के क्षेत्र में वस्तु या तथ्य का महत्त्व कितना ही हो, परंतु ज्ञान के क्षेत्र में तो ज्ञान का ही महत्त्व है। प्रस्तुत प्रसंग में भी, जहां अनुसंधान का मूल लक्ष्य है ज्ञान का सीमा-विस्तार, वास्तविक महत्त्व निस्संदेह ज्ञान का ही है, क्योंकि ज्ञान की सीमा का विस्तार वस्तु या तथ्य नहीं कर सकता, वस्तु या तथ्य का संबन्ध-ज्ञान ही कर सकता है। वैसे भी यदि आप देखिए तो सभी विद्याएं अंत में जाकर दर्शन का रूप धारण कर लेती हैं। जिनमें यह संभावना नहीं है, उन्हें हमारे शास्त्र में हीनतर कोटि की उप-विद्याएं माना गया है; और वास्तव में दर्शन कोई विशिष्ट विषय न होकर सत्य-विचार का एक सामान्य विधान ही तो है।

साहित्य के क्षेत्र में तो यह बात और भी अधिक घटित होती है, क्योंकि साहित्य ज्ञान के सूक्ष्मतर माध्यमों में से है। अतएव साहित्य के क्षेत्र में तो वस्तु अथवा तथ्य का स्वतंत्र महत्त्व और भी कम तथा ज्ञान अर्थात् विचार एवं भाव का महत्त्व और भी अधिक है। यहाँ तो अन्वेषण का रूप भी तथ्यात्मक न होकर विचारात्मक होना चाहिए, आख्यान तो उसकी पहली आवश्यकता है। यह आख्यान जितना मूलवर्ती और सूक्ष्म-गहन होगा, अनुसंधान उतना ही मूल्यवान् होगा। यह सापेक्षिक मौलिकता और सूक्ष्मता ही साहित्य तथा अन्य विषयों के आख्यान का अंतर स्पष्ट कर देती है। कतिपय अन्य क्षेत्रों में साधारण आख्यान से काम चल सकता है—क्योंकि जहाँ आधार-भूत तथ्य अथवा वस्तु मूर्त है वहाँ उनके पारस्परिक मूर्त-संबंधों का उद्घाटन पर्याप्त हो सकता है। परंतु साहित्य के क्षेत्र में, या उसके भी आगे दर्शन के क्षेत्र में, जहाँ आधारभूत तथ्य अमूर्त है, अथवा विचार तथा अनुभूति-रूप है, वहाँ बाह्य संबन्ध-ज्ञान सर्वथा अपर्याप्त और बहुत-कुछ निरर्थक ही रहता है। साहित्य की आधारभूत सामग्री, जैसा कि मैंने ऊपर स्पष्ट किया है, निर्जीव और जड़ तथ्य नहीं होते, और न केवल तर्क-नाम्य विचार या सिद्धांत ही उसके उपकरण होते हैं; उसके उत्पादन तो जीवित अनुभूतियाँ या अनुभूतिमूलक विचार अथवा सत्य ही होते हैं। ऐसी स्थिति में साहित्यिक आख्यान न स्थूल गणनात्मक होगा और न कोरा तर्कवाद ही; उसका लक्ष्य तो मूलभूत अनुभूतियों को प्रकाश में लाकर साहित्य तथा साहित्यकार की आत्मा का साक्षात्कार ही हो सकता है। जब तक आख्याता में साहित्य की आत्मा का साक्षात्कार करने-कराने की क्षमता न हो, तब तक वह साहित्य का आख्यान करने का अधिकारी नहीं हो सकता; क्योंकि साहित्य मर्म की वाणी है, अवयवों की गणना नहीं है। अतएव जो मर्म को न छूकर केवल शरीर पर ही हाथ फेरता रहे, वह साहित्य का मर्म नहीं हो सकता। जो अतर्दर्शन न कर सके वह द्रष्टा कैसे हो सकता है! वह तो गणक ही रहेगा।

इस प्रसंग में अनायास ही मुझे अपने एक सामान्य मित्र का तर्क याद आ जाता है। अनुसंधान के विषय में चर्चा करते हुए उन्होंने मेरी उपर्युक्त स्थापना के उत्तर में कहा था कि यह आत्मा आदि की बात वैज्ञानिक-पद्धति से बाहर है; यह तो छाया-चादी कल्पना है। और यह परिहास नहीं था। यह एक विशिष्ट दृष्टिकोण को व्यक्त करता है जो तथ्य को ही अंतिम प्रमाण मानता है। इस मान्यता के अनुसार अनु-

सघाता को अपनी दृष्टि निरंतर तथ्य पर ही रखनी चाहिए; उसके सभी निष्कर्ष एव स्थापनाएँ तथ्यगत (फैक्टुअल) होनी चाहिए। तथ्य ही उसका मार्ग-निर्देशन करें, वह तथ्यों का मार्ग-निर्देशन न करे। इसका अर्थ यही हुआ कि अनुसंधाता का दृष्टिकोण शुद्ध वस्तुपरक होना चाहिए, उसमें आत्मगत अथवा भावगत तत्त्वों के लिए कोई स्थान नहीं है। सामान्यतः यह मान्य होना चाहिए। इसमें सदेह नहीं कि गवेषणा-विवेचना के लिए वस्तुपरक, निर्लिप्त दृष्टि सर्वथा वाछनीय ही है, फिर भी ये शब्द पारिभाषिक एवं धारणात्मक हैं, इनका अर्थ सर्वथा मूर्त अथवा ऋजु-रूढ नहीं है। इसलिए इनकी व्याख्या अपेक्षित है, वस्तुपरक अथवा तथ्यपरक दृष्टिकोण का अर्थ यह है कि द्रष्टा या समीक्षक वस्तु अथवा तथ्य पर ही अपनी दृष्टि केन्द्रित रखता है, वह वस्तु या तथ्य को उसके अपने रूप में ही देखता और प्रस्तुत करता है, उस पर अपनी भावना का आरोप नहीं करता, उसमें अपने भावों या विचारों का रंग नहीं देता। वस्तुपरक समीक्षक केवल उसी को ग्रहण करता है जो उसे तथ्यों से प्रत्यक्ष रूप में प्राप्त होता है, वह अपनी कल्पना को तथ्यों का प्रसव नहीं करने देता। यही वैज्ञानिक दृष्टिकोण है। निर्मुक्त दृष्टि से जगत् का यथार्थ दर्शन करना विज्ञान का लक्ष्य है; विज्ञान के लिए जगत् अथवा प्रकृति या पदार्थ ही मुख्य है, आत्मा नहीं। प्रकृति ही आत्मा का अनुवचन (कडिशनिंग) करती है, आत्मा प्रकृति का नहीं। तथ्यपरक दृष्टिकोण इसी सिद्धांत का प्रोद्भास है। इसमें सदेह नहीं कि उपर्युक्त मान्यता में बहुत-कुछ सार है, परंतु फिर भी इसका तत्त्व-विश्लेषण करना आवश्यक है, और कम-से-कम इसके प्रतिवाद में वचना चाहिए। पहला प्रश्न तो यह उठता है कि क्या विज्ञान का यह सिद्धांत हमें यथावत् मान्य है कि प्रकृति ही आत्मा का अनुवचन करती है? जहां तक भारतीय जीवन-दर्शन का संबंध है, इस प्रकार का सिद्धांत प्रायः अमान्य ही है, इसका निर्वाह साध्य भी अंत में नहीं कर पाया। जगत् और जीवन के सभी रूपों की परीक्षा करने के उपरांत भारतीय दर्शन अंत में आत्मवाद पर ही जाकर रुका है।

उधर पाश्चात्य दृष्टि में भी अभी तक प्राधान्य आत्मवाद अथवा आदर्शवादी चिंतनधारा का ही है। द्रष्टा के व्यक्तित्व से असंपृक्त दृश्य अपने-आप में जड़ है। जब तक हम अपनी आंख के रंग और प्रकाश को वस्तु के रूप पर प्रभाव डालने से नहीं रोक सकते तब तक हमारे लिए अपने दृष्टिकोण को शुद्ध अनात्मपरक एवं निर्लेप बनाने का गर्व अनुचित है। मेरा यह तर्क साहित्य पर तो और भी अधिक लागू होता है, क्योंकि साहित्य का तो निर्माण ही मूलतः भाव-तत्त्व अथवा आत्म-तत्त्व से होता है। अतएव साहित्यिक आख्याता के लिए रूढार्थ में शुद्ध निस्संग या निर्लेप दृष्टि एक अर्थवाद के रूप में ही मानी जा सकती है। जहां दृश्य (अर्थात् साहित्य) आत्मपरक है, जहां दर्शन की प्रक्रिया आत्मपरक है—क्योंकि साहित्य का दर्शन बाह्यसंवेदनमय न होकर चेतनामय ही होता है, वहां दृष्टि, रूढ अर्थ में, अनात्मपरक कैसे हो सकती है। अतएव वस्तुपरक निर्लेप निस्संग अथवा अनात्मपरक शब्दों का साहित्य के प्रसंग में रूढ प्रयोग असंगत है। हा, इन्हें अर्थवाद के रूप में ग्रहण करना सर्वथा समीचीन ही नहीं वरन् आवश्यक भी है। अर्थवाद के रूप में वस्तुपरक या अनात्मपरक दृष्टि से

तात्पर्य यह है कि आख्याता को विषय पर अपने राग-द्वेष का आरोप नहीं करना चाहिए, अपने पूर्वग्रहों को यथासंभव दूर रखना चाहिए—कम-से-कम उनमें लिप्त नहीं होना चाहिए तथा अपनी कल्पना का विषयानुकूल संयमन करना चाहिए। इसके अतिरिक्त इसका एक सूक्ष्मतर अर्थ भी है—वह है अपने प्रति ईमानदारी। आत्मपरक या भावपरक दृष्टिकोण का प्रायः आत्म-प्रवचन में स्थलन हो जाता है। वस्तुपरक दृष्टि की स्पृहा इसी स्थलन का सफल निवारण है। अतएव साहित्यिक आख्यान में वस्तु-परकता का अर्थ है—अपने प्रति ईमानदारी, संयम तथा संतुलन। उसके अर्थ को इसके आगे खींचना साहित्य के मर्म पर आघात करना है।

मौलिकता

मौलिकता अनुसंधान का प्राणतत्त्व है। परंतु इसका स्वरूप भी विषय-सापेक्ष है और साथ ही इसकी कई कोटियाँ भी हैं। स्वरूप की विषय-सापेक्षता का अर्थ यह है कि विज्ञान और साहित्य विषयक मौलिकता प्रायः समान नहीं होती। विज्ञान के अनेक क्षेत्रों में जहाँ तथ्य का आविष्कार तथा अन्वेषण अत्यंत महत्त्वपूर्ण है, वहाँ साहित्य के क्षेत्र में उसका उतना अधिक मूल्य नहीं है। इसमें सदेह नहीं कि प्राचीन हस्तलिखित लेख, ग्रंथ आदि की शोध या उसके भी आगे साहित्य-संबंधी तथ्यों की शोध, का भी अपना महत्त्व है और वह अत्यंत बाछनीय है, परंतु वह आधार ही रहेगा, आधेय नहीं हो सकता। वह अधिक-से-अधिक दूष ही रहेगा, नवनीत नहीं बन सकता। नवनीत तो विचार ही है, जो मथन के उपरांत प्राप्त हो सकता है। साहित्य का अनुसंधेय यही है और यही उसकी मौलिकता का मानदंड भी। कहने का तात्पर्य यह है कि साहित्य की मौलिकता का माप तथ्य का अन्वेषण-मात्र नहीं है, उसका माप है तथ्यों के पारस्परिक संबंधों का अन्वेषण-उद्घाटन जो अनिवार्यतः विचार-रूप ही होगा। इसलिए साहित्य के किसी गवेषणात्मक प्रवच को केवल इस आधार पर अस्वीकृत करना न्याय नहीं है कि वह अन्वेषणतामक नहीं है, आलोचनात्मक है, क्योंकि मौलिक आलोचना भी अन्वेषण ही है, वरन् यह कहिए कि साहित्य के क्षेत्र में तो आलोचना अन्वेषण का और भी उत्कृष्ट एवं मौलिक रूप है। वास्तव में उपर्युक्त तर्क ही एक असाहित्यिक तर्क है। साहित्य के क्षेत्र में इसके दो दुष्परिणाम होते हैं : एक तो यह कि इस प्रकार मूल्यों का विपर्यय हो जाता है, गलत चीज पर बल दिये जाने से सही चीज का महत्त्व घट जाता है। साहित्य में गणनात्मक तथ्य-संकलन जोर पकड़ जाता है, मर्म-ज्ञान उपेक्षित हो जाता है। साहित्यिक अनुसंधान की यह प्रवृत्ति अत्यंत चिन्त्य है। दूसरा दुष्परिणाम यह होता है कि आधुनिक साहित्य अथवा समसामयिक साहित्य इस दृष्टि से अनुसंधेय नहीं रह जाता। 'कामायनी' या मैथिलीशरण गुप्त, पत, निराला और महादेवी के काव्य अनुसंधान के विषय नहीं बन सकते और वास्तव में अनेक विश्व-विद्यालयों में जीवित साहित्यकारों अथवा समसामयिक साहित्य के अध्ययन पर वैधानिक प्रतिबंध लगा हुआ है। पहली प्रवृत्ति जितनी चिन्त्य है, यह दूसरी प्रवृत्ति उतनी ही उपहास्य है।

इस सदर्म में दूसरा विचारणीय विषय है मौलिकता की विभिन्न कोटियाँ। मौलिकता की सर्वोच्च कोटि है आविष्कार। साहित्य में आविष्कार का अर्थ है नवीन सिद्धांत का आविष्कार। यह कार्य जितना महत्त्वपूर्ण है, उतना ही दुष्कर भी। सिद्धांत के आविष्कर्ता अत्यंत विरक्त होते हैं; किसी एक देश के नहीं, विश्व के साहित्य में भी इनकी सख्या सदैव नगण्य ही रहती है। प्राचीन काल में भरत, वामन, आनंदवर्धन, कुतक; उधर अरस्तू, लाजाइनस आदि, और आधुनिक युग में फ्रायड, क्रोचे आदि ही इस गौरव के अधिकारी हैं। द्वितीय कोटि में 'आख्यान' आता है। यहाँ नवीन सिद्धांत का आविष्कार या अन्वेषण नहीं होता, किसी मान्य महत्त्वपूर्ण सिद्धांत के आख्यान में ही मौलिक शक्ति का विकास मिलता है। किसी ज्ञात विचार या सिद्धांत की नवीन व्याख्या एवं प्रयोग-उपयोग में भी उच्चकोटि की मौलिकता निहित रहती है। उदाहरण के लिए, अभिनवगुप्त का महत्त्व नवीन सिद्धांत-प्रचलन पर आधारित नहीं है, आनंदवर्धन के ध्वनि-सिद्धांत या भरत के रस-सिद्धांत की गंभीर व्याख्या में ही उनकी मौलिकता का विकास हुआ है, और संस्कृत-काव्यशास्त्र का इतिहास प्रमाण है कि अभिनवगुप्त का महत्त्व आनंदवर्धन से कम नहीं है। विदेश के अनेक आचार्यों—और हिंदी में शुक्लजी के लिए भी—यही कहा जा सकता है। मौलिकता की एक तीसरी कोटि भी मानी जा सकती है; परंतु यह मौलिकता का स्थूल रूप है। तथ्यान्वेषण, पाठ-शोध, पाठाध्ययन आदि इसी के अंतर्गत आते हैं। इनका भी अपना महत्त्व है; क्योंकि इनके लिए भी एक विशिष्ट मानसिक शिक्षण और श्रम तथा संलग्नता की अपेक्षा होती है। परंतु फिर भी इन्हें मौलिकता की उच्च कोटि के अंतर्गत नहीं रखा जा सकता; इनमें तथ्य-शोध ही रहता है, तत्त्व-बोध नहीं। इनके अतिरिक्त एक अन्य प्रकार के प्रवर्धों को भी मौलिकता की दृष्टि से इसी कोटि-क्रम में रखा जा सकता है। मेरा अभिप्राय उन प्रवर्धों से है, जिनका प्रतिपाद्य नवीन नहीं होता, अर्थात् विचार नवीन नहीं होते, जिनमें आख्यान भी नवीन नहीं होता, परंतु प्रतिपादन नवीन होता है। इनमें आविष्कार अथवा उद्घाटन नहीं होता, प्रकाशन-मात्र होता है। परंतु इसका भी अपना महत्त्व है ही, कम-से-कम यह ग्रहण-शक्ति का द्योतन तो करता ही है। इसलिए साहित्य के अध्ययन में इस प्रकार के प्रवर्धों का भी अपना मूल्य है, और मौलिकता की कोटि से उन्हें बहिष्कृत नहीं किया जा सकता, भले ही उनकी मौलिकता निम्नकोटि की ही क्यों न हो।

हमारे आचार्यों ने साहित्य के तीन हेतु माने हैं शक्ति, निपुणता और अभ्यास। इन तीनों का महत्त्व भी इसी क्रम से माना गया है : अर्थात् शक्ति का महत्त्व सबसे अधिक, निपुणता का उसके बाद और अभ्यास का सबसे बाद। मौलिकता की उपर्युक्त कोटियों को भी इन्हीं तीन गुणों के समानांतर माना जा सकता है। आविष्कार 'शक्ति' का द्योतक है, आख्यान 'निपुणता' का और तथ्य-शोध, पाठाध्ययन, प्रतिपादन आदि 'अभ्यास' के आश्रित हैं।

अनुसंधान और आलोचना

लक्ष्य-भेद से अनुसंधान के स्थूलतः दो भेद किये जाते हैं—सोपाधि और निरुपाधि। वस्तुतः यह विभाजन सर्वथा स्थूल है : अनुसंधान के प्रयोजन, प्रक्रिया एवं उपलब्धि की दृष्टि से दोनों में मौलिक अंतर नहीं है। अर्थात् उपाधि तो केवल एक आनुषंगिक तथा व्यावसायिक सिद्धि है। उससे अनुसंधान की आत्मा उपाधि ग्रस्त ही होती है, इसलिए उनके लिए 'सोपाधि' विशेषण ही उपयुक्त है। फिर भी, हम सभी सोपाधि ब्रह्म के ही रूप हैं, अतः अपने आवरण के अतर्गत उपाधि-सापेक्ष रूप ही हमारे विवेचन का उचित विषय बन सकता है।

उपाधि-सापेक्ष अनुसंधान के लिए प्रायः निम्नलिखित अनुबध्नों का विधान है :

१. अनुपलब्ध तथ्यों का अन्वेषण,

२. उपलब्ध तथ्यों अथवा सिद्धांतों का पुनराख्यान;

३. ज्ञान-क्षेत्र का सीमा-विस्तार, अर्थात् मौलिकता;

४. इनके अतिरिक्त, एक तत्त्व और भी अपेक्षित है और वह है सुष्ठु प्रतिपादन-शैली।

अनुसंधान के इन चार गुणों में से मौलिकता तथा प्रतिपादन-सौष्ठव तो बाह्य-मय के प्रायः सभी रूपों के लिए समान हैं, नवीन तथ्यों का अन्वेषण और उपलब्ध तथ्यों या सिद्धांतों का नवीन आख्यान—ये दो गुण अनुसंधान के अपने विशिष्ट धर्म हैं। विश्वविद्यालयों का विधान इन दो में से एक को अनिवार्य मानता है, इसलिए संबंधित अनुच्छेद में विकल्पवाचक 'या' का प्रयोग किया गया है। प्रश्न हो सकता है कि नवीन तथ्यों का अन्वेषण तो ठीक है, किंतु उपलब्ध तथ्यों या सिद्धांतों का आख्यान अनुसंधान के अतर्गत क्यों माना जाए। इसका एक सीधा उत्तर यह है कि केवल आख्यान अनुसंधान नहीं है, 'नवीन' आख्यान अनुसंधान है नवीनता ही यहाँ भी प्रमाण है। तथ्यों के आख्यान का वास्तविक अर्थ है तथ्यों के परस्पर संबंध का उद्घाटन—उनके द्वारा व्यजित जीवन-सत्य या मानव-सत्य का उद्घाटन। तथ्य अपने वस्तुरूप में जड़ है, किंतु मानव-जीवन के सदर्म में—अर्थात् मानव-चेतना के संसर्ग से वह चैतन्य बन जाता है : मानव-चेतना के संसर्ग से जो एक नवीन अर्थ-ज्योति उसमें कौंध जाती है उसी को आलंकारिकों ने व्यंजना कहा है। वास्तव में तथ्यों के आख्यान का अर्थ इसी निहित व्यंजना को विहित करना है। यद्यपि व्यंजना का स्वरूप तथ्य-रूप-अभिधा पर आश्रित रहने के कारण अंततः ससीम ही होता है, किंतु अपनी सीमा

क भीतर भी उसमें अनेक अर्थ-छायाओं की संभावना निहित रहती है। इन अर्थ-छायाओं के कारण ही तथ्य के नवीन, चिर-नवीन आख्यान की संभावना बनी रहती है और इसलिए अनुसंधान के लिए पूर्ण अवकाश रहता है। इस दृष्टि से तथ्यों का नवीन आख्यान अथवा पुनराख्यान भी अनुसंधान के अतर्गत आता है।

आप लोगों की सुविधा के लिए मैं, संक्षेप में, तथ्यान्वेषण और तथ्याख्यान का अंतर और स्पष्ट करना आवश्यक समझता हूँ। सत्य के प्रत्येक रूप के साथ अनेक तथ्य संबद्ध रहते हैं—सत्य के इस रूप-विशेष को स्पष्ट करने के लिए आधारभूत तथ्यों की उपलब्धि आवश्यक है। इनमें से कुछ तथ्य तो विहित रहते हैं, किंतु अनेक तथ्य प्रायः निहित रहते हैं—अथवा काल के आवरण में लुप्त हो जाते हैं और उनका अन्वेषण आवश्यक हो जाता है। तथ्यानुसंधान प्रायः काल-सापेक्ष-सा बन गया है और यह धारणा बढ्दमूल हो गई है कि तथ्यानुसंधान प्राचीन विषयों की शोध में ही संभव हो सकता है। किंतु यह साधारणतः मान्य होते हुए भी आवश्यक नहीं है—क्योंकि प्रत्येक विषय में अनेक निहित तथ्य भी तो होते हैं। मेरे कहने का अभिप्राय यह है कि तथ्यानुसंधान के सामान्यतः दो रूप हैं—(१) काल के प्रवाह में लुप्त तथ्यों का अन्वेषण, और (२) विषय में निहित तथ्यों का अन्वेषण। उदाहरण के लिए तुलसी के युग की परिस्थितियाँ, उनके जीवन की घटनाएँ, उनकी रचनाएँ, उन रचनाओं की अनेक प्रतियाँ, उनके निर्माण से संबद्ध स्थितियाँ आदि तुलसी-विषयक अनुसंधान के अनेक बहिरंग तथ्य हैं जो काल-सापेक्ष हैं—अर्थात् काल के प्रवाह में से जिन्हें ढूँढकर निकालना पड़ता है। इनके अतिरिक्त तुलसी के काव्य में निहित अनेक अंतरंग तथ्य हैं—जैसे तुलसी के आत्म-कथन, दार्शनिक विचार, नैतिक विचार, शैली के तत्त्व, भाषा के तत्त्व, शब्द-समूह आदि, जो आंतरिक अन्वेषण की अपेक्षा करते हैं। दोनों अन्वेषण-प्रक्रियाएँ तथ्यानुसंधान के अतर्गत आती हैं और चूंकि प्राचीन तथा नवीन दोनों प्रकार के साहित्य के अनुसंधान में इनका न्यूनाधिक प्रयोग सम्भव है, अतः तथ्यानुसंधान की संभावना को प्राचीन साहित्य तक ही सीमित करना उचित नहीं है। यह ठीक है कि मैथिलीशरण गुप्त या प्रसाद की जीवन-घटनाओं की जानकारी के लिए प्राचीन राजपत्र, हस्तलेख, शिलालेख आदि की छानबीन की आवश्यकता नहीं है, उनकी रचनाओं के अनेक पाठों का तुलनात्मक अध्ययन सर्वथा अनावश्यक है, उनकी युगीन परिस्थितियों के आकलन के लिए भी गहरी खोजबीन की जरूरत नहीं है, परंतु इनके अतिरिक्त भी ऐसे अनेक तथ्य रह जाते हैं जिनका अन्वेषण उतना ही यत्न-साध्य है जितना तुलसी-काव्य से संबद्ध तथ्यों का हो सकता है। यहाँ तक तो हुई तथ्यानुसंधान की बात। अब इसके आगे तथ्याख्यान को लीजिए। उपर्युक्त सभी तथ्य, चाहे वे बहिरंग हो या अंतरंग, केवल आधार हैं। उदाहरण के लिए प्राचीन राजपत्रों में तुलसी विषयक उल्लेख आधार मात्र हैं, वास्तविक उपलब्धि तो उनके द्वारा व्यजित तुलसी का जीवन-चरित ही है। इस प्रकार उपर्युक्त उल्लेख तथ्य हैं और उनके द्वारा तुलसी के जीवन-चरित की व्यजना का स्पष्टीकरण इन तथ्यों का आख्यान है—यह व्यजना अनेकरूपा हो सकती है और उसी के अनुसार आख्यान भी नवीन हो सकता

है। तथ्याख्यान का यह अपेक्षाकृत स्थूल रूप है। इसके आगे तुलसी की जीवन-घटनाएं स्वयं तथ्य बन जाती हैं और फिर अनुसंधाता उनकी व्यजनाओं का उद्घाटन करता है—अर्थात् उनके द्वारा व्यंजित तुलसी-व्यक्तित्व के गुण-दोषों का प्रकाशन करता है। यह तथ्याख्यान का दूसरा सोपान है। आगे चल कर व्यक्तित्व के ये गुण-दोष स्वयं तथ्य बन जाते हैं और अनुसंधाता उनके आधार पर तुलसी की आत्मा का साक्षात्कार करने का प्रयत्न करता है। यह बहिरंग तथ्याख्यान की प्रक्रिया है। अंतरंग तथ्याख्यान तुलसी के काव्य को केन्द्र मानकर चलता है—यह तुलसी की रचनाओं का क्रम निर्धारित करता है, उनमें निहित दार्शनिक एवं नैतिक विचारों का, उनकी शैली के तत्त्वों का, भाषा के तत्त्वों का, शब्द-समूह आदि का, विश्लेषण करता है। यह सब भी वस्तुतः तथ्यानुसंधान के अंतर्गत ही आया—भेद केवल इतना है कि ये तथ्य बहिरंग न होकर अंतरंग हैं, किंतु है ये तथ्य ही। इनका भी आख्यान उतना ही आवश्यक है, अन्यथा ये भी जड़वत् हैं। इनके आख्यान का भी अर्थ होगा इनकी व्यंजनाओं का स्पष्टीकरण। नहछू तथा मंगल आदि मानस की पूर्ववर्ती रचनाएँ हैं और विनयपत्रिका परवर्ती—इस तथ्य की उपलब्धि महत्वपूर्ण है, किंतु साधन-रूप में ही, अर्थात् इस तथ्य के द्वारा व्यंजित तुलसी के कवित्व-विकास का महत्व और भी अधिक है और उससे भी अधिक महत्वपूर्ण है इस क्रम-विकास द्वारा व्यंजित तुलसी की कवि-आत्मा का विकास। इसी प्रकार तुलसी की काव्य-शैली के तत्त्वों का विश्लेषण तथ्यानुसंधान मात्र है, इन तत्त्वों के द्वारा व्यंजित तुलसी-काव्य के स्वरूप का अनुसंधान तथ्याख्यान है : उदाहरण के लिए रामनरेश त्रिपाठी की कृति 'तुलसीदास और उनकी कविता' में तथ्यानुसंधान की प्रवृत्ति अधिक है और शुक्लजी की प्रसिद्ध रचना 'गोस्वामी तुलसीदास' में तथ्याख्यान का प्राधान्य है। तथ्यों के सकलन को देखकर सच्चा अनुसंधाता प्रश्न करेगा—इससे क्या ? और फिर उनके आधार पर अपनी आंतरिक जिज्ञासा—काव्य के मर्म के उद्घाटन—में प्रवृत्त हो जाएगा। तुलसी के काव्य में साधर्म्यमूलक अलंकारों की संख्या वैषम्यमूलक अलंकारों से अधिक है—यह एक उपयोगी तथ्य है; इनकी व्यजना यह है कि तुलसी के काव्य में वैदग्ध्य की अपेक्षा रस की प्रधानता है। आगे चलकर यह भी तथ्य हो जाता है और इस महत्वपूर्ण सत्यको ध्वनित करता है कि तुलसी की कविता का आस्वाद मन-शांति-रूप है, बुद्धि-चमत्कृति-रूप नहीं है। इस प्रकार एक तथ्य दूसरे सूक्ष्मतर तथ्य की व्यजना करता हुआ काव्य के मर्म तक पहुँचने में सह्यता देता है—यही तथ्याख्यान है।

विगत कई वर्षों से मेरा अनुसंधान से व्यावसायिक संबंध रहा है—अनेक विषयों के निरीक्षण-परीक्षणों के साथ विचार-विनिमय के प्रचुर अवसर मिलते रहे हैं। इस विचार-विनिमय के अंतर्गत अनुसंधान के विषय में अनेक प्रश्न सामने आये हैं। एक बार हिंदी के एक मान्य विद्वान् ने हमारे एक शोध-विषय 'रीतिकाल के प्रमुख आचार्यों' पर आपत्ति करते हुए मुझसे कहा था कि इस पर 'थीसिस' कैसे लिखा जाएगा—थीसिस से उनका आशय था एक विचार-सूत्र का अनुसंधान जिसमें प्रमुख आचार्यों की अनेकता बाधक थी। इसी प्रकार शोध-मंडल की किसी बैठक में इतिहास

के एक विद्वान् ने हिंदी के एक प्रस्तावित विषय 'हिंदी-काव्य के विकास में सिख कवियों का योगदान' के प्रति जिज्ञासा व्यक्त की कि इसके अंतर्गत अनुसंधान क्या शोध करेगा ? मैंने उत्तर दिया कि यह संपूर्ण सामग्री अभी तक सर्वथा अज्ञात है—पहला शोधकर्ता इसका आलोचनात्मक सर्वेक्षण प्रस्तुत करेगा, परवर्ती अनुसंधान उसके आधार पर अंतरंग विश्लेषण करेंगे । मेरे उत्तर पर अनेक अनुभवी निरीक्षकों की प्रतिक्रिया यह हुई कि आलोचनात्मक सर्वेक्षण अनुसंधान नहीं है—स्थिति स्पष्ट करने पर उन्होंने यह मान लिया कि सिख कवियों के ग्रंथों का पाठानुसंधान और संपादन तो अनुसंधान के अंतर्गत आ सकता है, किंतु आलोचनात्मक सर्वेक्षण नहीं—सर्वेक्षण तो अनुसंधान की मूल प्रकृति के विरुद्ध है । ये दोनों ही प्रसंग अनुसंधान के स्वरूप पर अश्वेष्ट प्रकाश डालते हैं । अंगरेजी का एक शब्द है 'थीसिस' जो संस्कृत न्यायशास्त्र के 'प्रतिज्ञा' शब्द का निकटवर्ती है—इसका अर्थ है कोई मौलिक प्रस्थापना विशेष जिसको अनुगमन या निगमन विधि से सिद्ध किया जाता है । अनेक विद्वानों के अनुसार शोध प्रवच का प्राण यह प्रतिज्ञा और इसकी सिद्धि ही है—इसीलिए अंगरेजी में शोध-प्रवच के लिए 'थीसिस' शब्द का प्रयोग ही रूढ़ हो गया है । इसमें संदेह नहीं कि उत्तम शोध-प्रवच में किसी न किसी प्रकार की प्रतिज्ञा और उसकी सिद्धि होनी चाहिए, उससे अनुमहित विषय का भूत और उसी अनुपात से उपलब्ध सत्य का स्वरूप सर्वथा स्पष्ट हो जाता है । किंतु इसकी समावना सर्वत्र नहीं है । वास्तव में इस प्रकार का अनुसंधान उन्हीं क्षेत्रों में संभव है जहां अध्ययन काफी विकसित हो चुका है; जहां प्रारंभिक कार्य ही नहीं—व्यवस्थित अध्ययन भी हो चुका है । उदाहरण के लिए हिंदी के सगुण भक्तिकाल, रीतिकाल तथा आधुनिक काल के अनेक कवियों पर इतना कार्य हो चुका है कि इस प्रकार के प्रतिज्ञात्मक शोध के लिए अब भूमि तैयार हो चुकी है और इस प्रकार का अनुसंधान-कार्य हो भी रहा है । पिछले वर्ष दो शोध-प्रवच मैंने देखे—एक आचार्य रामचंद्र शुक्ल पर था और दूसरा बिहारी पर । एक में यह प्रस्थापना की गई थी कि आचार्य शुक्ल का मूल जीवन-दर्शन है भावयोग और उनका संपूर्ण वाङ्मय—आलोचना, निवृत्ति, कविता आदि इसी भावयोग के वर्णन से अनुप्राणित हैं । दूसरे में प्रस्थापना की गई थी कि बिहारी का काव्य ध्वनि-काव्य है और उसी के प्रकाश में सम्पूर्ण काव्य का आख्यान किया गया था । निश्चय ही यह अनुसंधान की उच्चतर भूमि है—यहां शोधकर्ता अनेकता में एकता के अनुसंधान का सीधा प्रयत्न करता है । अनेकता में एकता की सिद्धि का नाम ही सत्य है—इसी का अर्थ है आत्मा का साक्षात्कार । अतः शोध का यह रूप सत्य की उपलब्धि अथवा आत्मा के साक्षात्कार के अधिक-से-अधिक निकट है । किंतु साधना की उच्चतर भूमि सदा कठिन होती है, अतः यहां भी शोधक को अत्यंत सावधान रहने की आवश्यकता है । इस प्रकार के अनुसंधान में यह आशंका सदा रहती है कि मूल प्रतिज्ञा ही कहीं अशुद्ध न हो या शोधक प्रतिज्ञा के प्रति दुराग्रही होकर तथ्यों को विकृत रूप में पेश न करे या उनकी विकृत व्याख्या न करने लगे । ऐसा प्रायः संभव है और इसीलिए यह शोध-पद्धति अधिक वस्तुपरक नहीं मानी गई । वस्तुपरक शोध-पद्धति का मूल सिद्धांत यह

है कि तथ्य ही शोधक का अनुशासन करें, शोधक तथ्यों का शासन न करे। स्पष्टतः उपर्युक्त प्रणाली में दूसरी बात का खतरा बराबर बना रहता है। किंतु साधना की उच्चतर भूमि तो खतरे से खाली कभी रही ही नहीं।

अनुसंधान का तीसरा प्रमुख तत्त्व है 'ज्ञान-क्षेत्र का सीमा-विस्तार'। वास्तव में यही उसका प्राण-तत्त्व अथवा व्यावर्तक धर्म है। नवीन तथ्यों की उपलब्धि, उपलब्ध तथ्यों अथवा सिद्धांतों का नवीन आख्यान—ये दोनों तत्त्व इसी सिद्धि के साधन हैं। इनमें से कोई एक तत्त्व या सभी तत्त्व मिलकर अंततः ज्ञान की वृद्धि करते हैं—यह ज्ञान की वृद्धि ही वास्तव में अनुसंधान का मूल उद्देश्य है। अन्य गुण जैसे व्याख्या, विवेचन, संप्रेषण, प्रतिपादन-सौष्ठव आदि भी अनुसंधान के महत्त्वपूर्ण धर्म हैं, किंतु वे व्यावर्तक धर्म नहीं हैं, क्योंकि एक तो उनके अभाव में भी अनुसंधान हो सकता है और दूसरे अध्ययन के अन्य क्षेत्रों में भी उनका उतना ही बरन इससे भी अधिक महत्त्व है। इसके विपरीत ज्ञानवृद्धि के अभाव में अनुसंधान का स्वरूप खंडित हो जाता है—ऐसा विवेचन या प्रतिपादन जो ज्ञानवृद्धि में सहायक न हो अनुसंधान की परिधि में नहीं आयेगा या कम-से-कम शुद्ध अनुसंधान के अतर्गत नहीं माना जायेगा। विचार या भाव का संप्रेषण अपने-आप में साहित्यिक अध्ययन का अत्यंत महत्त्वपूर्ण अंग है—एक दृष्टि से उसका सर्वाधिक मूल्य है, किंतु वह निरपेक्ष रूप में अनुसंधान के अतर्गत नहीं आयेगा। अतः निष्कर्ष यह है कि ज्ञानवृद्धि ही अनुसंधान का व्यावर्तक धर्म है।

आलोचना

आलोचना का शब्दार्थ है सर्वांग-निरीक्षण। साहित्य के क्षेत्र में आलोचना से अभिप्राय है किसी साहित्यिक कृति का सागोपाग निरीक्षण। इसके अतर्गत तीन कर्तव्य-कर्म आते हैं—१. प्रभाव-ग्रहण, २. व्याख्या-विश्लेषण, और ३. मूल्यांकन अथवा निर्णय। आलोचना मूलतः कलाकृति द्वारा प्रभाता के हृदय में उत्पन्न प्रभाव को व्यक्त करती है, अर्थात् प्रिय-अप्रिय प्रतिक्रिया को व्यक्त करती है। इसके उपरांत वह प्रतिक्रिया की प्रियता अथवा अप्रियता के कारणों का विश्लेषण करती है : सौंदर्यशास्त्र के अनुसार रूप का, मनोविज्ञान के अनुसार स्रष्टा और भावक की मानसिक परिस्थितियों का और समाजशास्त्र के अनुसार दोनों की सामाजिक परिस्थितियों का विश्लेषण कर यह स्पष्ट करती है कि कोई कलाकृति भावक को प्रिय अथवा अप्रिय क्यों लगती है। और, अंत में इन दोनों प्रक्रियाओं के आधार पर उसका मूल्यांकन किया जाता है। आलोचना के अतर्गत ये तीन प्रक्रियाएं आती हैं—किसी न किसी रूप में आलोचना इन तीनों कर्तव्यों का निर्वाह करती है, अवधारण का भेद हो सकता है, किंतु समा-लोचना में प्रायः इन तीनों में से किसी की उपेक्षा करना कठिन ही होता है।

अनुसंधान और आलोचना का परस्पर संबंध

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि अनुसंधान और आलोचना दोनों की केवल जानि ही नहीं, उपजाति भी एक है। अतः दोनों में पर्याप्त साम्य है। दोनों की पद्धति

बहुत-कुछ समान है। व्याख्या-विश्लेषण और निर्णय दोनों में समान है। अनुसंधान में जो तथ्याख्यान है वही आलोचना में व्याख्या-विश्लेषण है, दोनों में विवेचन, कार्य-कारण सूत्र का अन्वेषण, परस्पर सवध तथा अर्थव्यवस्था आदि का उद्घाटन समान रूप में रहता है। इसी प्रकार पक्ष-विपक्ष के सतुलन आदि के आधार पर निष्कर्ष और निर्णय की पद्धति भी दोनों में प्रायः समान ही है। तथ्य-विश्लेषण के उपरांत तत्त्व-रूप में निष्कर्ष ग्रहण करना सर्वथा आवश्यक होता है—उसके बिना तथ्य-विश्लेषण का कोई अर्थ ही नहीं रह जाता। अतः निष्कर्ष तथा निर्णय का महत्त्व अनुसंधान और आलोचना दोनों के लिए समान रूप से मान्य है, उसके बिना विचार की प्रक्रिया पूरी नहीं होती। तथ्याधार अनुसंधान के लिए तो एकांत अनिवार्य है ही, किंतु आलोचना के लिए भी उसकी आवश्यकता का निषेध नहीं किया जा सकता, क्योंकि तथ्यों के पुष्ट आधार के बिना आलोचना में विश्वास की दृढ़ता नहीं आती।

यह सब होने पर भी अनुसंधान और आलोचना पर्याय नहीं हैं। मनोविज्ञान से पुष्ट संस्कृत व्याकरण का यह नियम है कि कोई भी दो शब्द एक अर्थ का द्योतन नहीं करते—उनमें कुछ-न-कुछ भेद अवश्य होता है। अनुसंधान की मूल धातु 'धा' है, उसमें 'सम्' उपसर्ग लगाकर संधान शब्द बनता है जिसका अर्थ होता है लक्ष्य बाधना, निगाना लगाना, और आलोचना की मूल धातु है 'लोच' अर्थात् देखना। इसी मूल धात्वर्थ के आधार पर दोनों के रूढ़ अर्थ में आगे चलकर भेद हो जाता है—एक का अर्थ हो जाता है लक्ष्य बाध कर उसके पीछे बढना और दूसरे का हो जाता है पूरी तरह से देखना-परखना। यही दोनों के मौलिक भेद का आधार है। अनुसंधान में अन्वेषण पर अधिक बल है और आलोचना में निरीक्षण-परीक्षण पर। यद्यपि ये दोनों तत्त्व भी एक-दूसरे से निरपेक्ष नहीं हैं—अन्वेषण बिना निरीक्षण-परीक्षण के कृतकार्य नहीं हो सकता और इसी तरह निरीक्षण-परीक्षण के लिए भी पूर्व-क्रिया रूप में अन्वेषण की आवश्यकता प्रायः रहती है, फिर भी अनुसंधान और आलोचना का क्षेत्र पूर्णतः सह-व्यापक नहीं है। अनुसंधान के अनेक रूप ऐसे हैं जो शुद्ध आलोचना के अंतर्गत नहीं आते और आलोचना के भी कुछ रूपों को शुद्ध अनुसंधान मानने में वास्तविक आपत्ति हो सकती है। उदाहरण के लिए, जीवनचरित-विषयक अनुसंधान, पाठानुसंधान, भाषावैज्ञानिक अनुसंधान आदि रूप आलोचना के अंतर्गत नहीं आ सकते। इसका अभिप्राय यह नहीं है कि इनमें आलोचना का अभाव रहता है अथवा इन क्षेत्रों का अनुसंधाता आलोचना-शक्ति एवं निर्णय की क्षमता से संपन्न नहीं होता वास्तव में इन सभी क्षेत्रों में भी निरीक्षण-परीक्षण, निष्कर्ष-ग्रहण आदि उतने ही महत्त्वपूर्ण हैं जितने अन्यत्र, परंतु आलोचना का प्रयोग यहां हम साहित्यिक आलोचना (लिटरेरी क्रिटिसिज्म) के रूढ़ अर्थ में ही कर रहे हैं, सामान्य अर्थ में अर्थात् सामान्य निरीक्षण-परीक्षण के अर्थ में नहीं। इसी प्रकार आलोचना के कुछ ऐसे रूप भी हैं जैसे प्रभाववादी आलोचना के विभिन्न प्रकार, जो अनुसंधान की गरिमा को वहन नहीं कर सकते। अतएव यह स्पष्ट है कि अनुसंधान और आलोचना के क्षेत्रों में पूर्ण सहव्याप्ति नहीं है।

अपने मतव्य को और स्पष्ट करने के लिए पारिभाषिक अर्थ में आलोचना के

स्वरूप को और स्पष्ट कर लेना चाहिए। मुझे स्मरण है कि एक बार हमारे किसी प्रश्नपत्र में एक सवाल था—आलोचना विज्ञान है या कला? मुझे याद नहीं उस समय मैंने क्या उत्तर दिया था, किंतु आज मेरे मन में इसका उत्तर स्पष्ट है। आलोचना (अर्थात् साहित्यिक आलोचना) कला का विज्ञान है। विशिष्ट शब्दावली में आलोचना न तो उस अर्थ में रस का साहित्य है जिस अर्थ में कविता, उपन्यास, कहानी आदि हैं और न उस अर्थ में ज्ञान का साहित्य है जिस अर्थ में दर्शनशास्त्र या मनो-विज्ञान या तर्कशास्त्र हैं। यह तो अपने प्रामाणिक रूप में रस के साहित्य का शास्त्रीय या वैज्ञानिक अध्ययन है। विषय का प्रभाव उसके विवेचन पर सर्वथा अनिवार्य होता है—अर्थात् किसी विषय का विवेचन और उसकी विचार-पद्धति उसके आत्मभूत तत्त्वों के प्रभाव को ग्रहण किए बिना रह नहीं सकती, क्योंकि विषय के तत्त्व, उसका लक्ष्य आदि विवेचन पद्धति को भी अनिवार्यतः अनुशासित करते रहते हैं। साहित्य के तत्त्व हैं अनुभूति और कल्पना, उसका प्राण है रस। अतः साहित्य की विवेचन-पद्धति अगमभूत अनुभूति तथा कल्पना और प्राणभूत रस के प्रभाव को बचा नहीं सकती। अतएव उसमें भी कला के तत्त्व—अर्थात् रस और उसके उपकरण अनुभूति तथा कल्पना आदि का अतर्भाव अनिवार्यतः हो ही जाता है। इस प्रकार आलोचना में कला-तत्त्व अनिवार्यतः विद्यमान रहता है, उसमें आत्माभिव्यक्ति किसी न किसी रूप में अवश्य रहती है। अनुसंधान के विषय में यह प्रश्न नहीं किया जा सकता कि वह कला है या शास्त्र—वह निश्चय ही शास्त्र है। कला की उसके लिए उतनी ही अपेक्षा है जितनी शास्त्र के लिए, क्योंकि शास्त्र की भी अपनी एक कला होती है, एक शैली होती है जो वाङ्मय के अन्य रूपों से उसके रूप-वैशिष्ट्य को पृथक् करती है। अनुसंधान के अनुबन्ध-४ में निर्दिष्ट ‘उपयुक्त’ अथवा ‘संतोषप्रद’ रूप-आकार का अभिप्राय इतना ही है, इससे अधिक नहीं। उदाहरण के लिए निबन्ध की ललित गद्य-शैली अनुसंधान के लिए न ‘उपयुक्त’ होगी और न ‘संतोषप्रद’। निष्कर्ष यह है कि आत्माभिव्यक्ति अथवा कला-तत्त्व साहित्यिक आलोचना का अनिवार्य गुण है, किंतु साहित्यिक अनुसंधान में उसका महत्त्व गौण ही रहेगा।

इसके विपरीत तथ्यान्वेषण, तथ्यों का वस्तुपरक आख्यान, वैज्ञानिक प्रविधि एवं प्रक्रिया अनुसंधान के लिए महत्त्वपूर्ण ही नहीं है, वरन् ये तो उसके प्राण-तत्त्व हैं। किसी-न-किसी प्रकार के—बहिरंग अथवा अंतरंग तथ्यों के सम्यक् अन्वेषण के बिना अनुसंधान एक पग भी आगे नहीं बढ़ सकता। फिर, इन तथ्यों के आख्यान में अनुसंधाता की दृष्टि एकांत वस्तुपरक होनी चाहिए जिससे तथ्य ही उसका निर्देशन करें, वह तथ्यों का निर्देशन न करे। यो तो आलोचना के लिए भी निर्लिप्त दृष्टि की बड़ी आवश्यकता है, किंतु अनुसंधाता के लिए वह सर्वथा अनिवार्य है। अनुसंधान का मार्ग एकांत तपश्चर्या का मार्ग है, उसके लिए अधिक कठोर संयम का विधान है। आलोचना के लिए इतने कठोर बौद्धिक ब्रह्मचर्य की आवश्यकता कदाचित् नहीं है। आत्मरस का यत्किंचित् सस्पर्श उसके लिए एकांत वजित नहीं है। इसी प्रकार वैज्ञानिक प्रविधि एवं प्रक्रिया अनुसंधान के लिए सर्वथा अनिवार्य है। संदर्भ आदि के पूर्ण विवरण, अनु-

क्रमणिका, परिशिष्ट, ग्रंथसूची, पाद-टिप्पणिया आदि की व्यवस्था इसी प्रविधि के अंतर्गत आती है। वास्तव में यह प्रविधि या शिल्प-विधान आलोचना के लिए भी अनुपयोगी नहीं है, किंतु वही इसका उतना अनिवार्य महत्त्व नहीं है। शुद्ध आलोचना में आलोच्य की आत्मा के साक्षात्कार के प्रति लेखक और पाठक का इतना आग्रह रहता है कि इस प्रकार के स्थूल तथ्य-विवरण की वह उपेक्षा कर सकता है। वस्तुतः इनमें उसका अवधान-भंग होने की भी संभावना हो सकती है।

अनुसंधान और आलोचना का प्रत्यक्ष उद्देश्य भी एक नहीं होता—अनुसंधान का लक्ष्य, जैसा कि हमने अभी सिद्ध किया, ज्ञान-वृद्धि है; किंतु आलोचना का लक्ष्य है ज्ञान की अवगति। जो अनुसंधान ज्ञान की वृद्धि में योग नहीं देता वह विधानतः असफल है, किंतु आलोचना के लिए इतना पर्याप्त नहीं है—जो आलोचना काव्य की आत्मा का साक्षात्कार नहीं करा सकती अर्थात् उसके सारभूत प्रभाव का संप्रेषण नहीं कर सकती, कलाकार के साथ प्रमाता का तादात्म्य स्थापित नहीं कर सकती वह अपने मौलिक उद्देश्य की पूर्ति में असफल रहती है। प्रत्यक्ष 'फलागम' के इसी भेद के कारण दोनों के 'आरम्भ' में भी स्पष्ट भेद हो जाता है। आलोचक का पहला धर्म है प्रभाव-ग्रहण अर्थात् आलोच्य के प्रति रागात्मक प्रतिक्रिया। अनुसंधाता के लिए वह आवश्यक नहीं है—प्रायः वाचक भी हो सकती है, वह अपना कार्यारम्भ तथ्य-संकलन से करता है जिसमें उसकी दृष्टि निर्लेप रहनी चाहिए। इस प्रकार अनुसंधान और आलोचना के आरम्भ और फलागम में बाह्य भेद अवश्य है।

अब तक मैंने अत्यंत तटस्थ भाव से अनुसंधान और आलोचना के साम्य और वैषम्य का निरूपण किया है। यदि आपको आपत्ति न हो तो संक्षेप में अपने निष्कर्षों की आवृत्ति कर दूँ जिससे आगे के विवेचन में सहायता मिल सके।

साम्य (१) अनुसंधान और आलोचना एक ही विधा—साहित्य-विधा—के दो उपभेद हैं।

(२) दोनों की पद्धति बहुत-कुछ समान है। दोनों की प्रक्रिया में तथ्यों के संकलन—त्याग एवं ग्रहण, व्याख्यान-विश्लेषण, निष्कर्ष-ग्रहण का प्रायः उपयोग किया जाता है।

वैषम्य (१) किंतु अनुसंधान और आलोचना पर्याय नहीं हैं—धात्वर्थ के अनुरूप अनुसंधान में अन्वेषण पर अधिक बल रहता है और आलोचना में निरीक्षण-परीक्षण पर।

(२) अनुसंधान के अनेक रूप ऐसे हैं जो आलोचना के अंतर्गत नहीं आते और इसी प्रकार आलोचना के भी कतिपय रूप अनुसंधान के उपबन्धों की पूर्ति नहीं कर पाते।

(३) आत्माभिव्यक्ति अथवा कला-तत्त्व आलोचना का अनिवार्य गुण है, किंतु अनुसंधान में उसका महत्त्व गौण ही रहेगा।

(४) वैज्ञानिक तटस्थता और उसकी अनुवर्ती वैज्ञानिक प्रविधि एवं प्रक्रिया का महत्त्व अनुसंधान के लिए अनिवार्य है—आलोचना के लिए उसका महत्त्व परिशिष्ट रूप में ही रहता है।

(५) अनुसंधान का प्रत्यक्ष उद्देश्य है ज्ञान की वृद्धि और आलोचना की सिद्धि है मर्म की अवगति या अनुभूति ।

मुझे आशा है कि इस भेदाभेद-निरूपण से दोनों के विषय में आपकी सापेक्षिक धारणाएं और मानस-बिंब थोड़े बहुत स्पष्ट अवश्य हो गये होंगे । किंतु यह तो पूर्वपक्ष है, या आप यह कह सकते हैं कि यह हमारे प्रतिपाद्य का तथ्याधार मात्र है । उत्तरपक्ष में मैं अपने से और आप से एक प्रश्न करता हूँ : क्या शुद्ध आलोचना अनुसंधान नहीं है ? यह प्रश्न एक दूसरे ढंग से भी रखा जा सकता है क्या उत्तम आलोचना अनिवार्यतः उत्तम अनुसंधान नहीं है ? अथवा क्या उत्तम साहित्यिक अनुसंधान अपनी चरम परिणति में आलोचना से भिन्न ही रहता है ? साहित्यशास्त्र का विद्यार्थी होने के नाते मेरे पास इसका एक ही उत्तर है और वह यह कि उत्तम आलोचना अनिवार्यतः उत्तम अनुसंधान भी है और उत्तम साहित्यिक अनुसंधान अपनी चरम परिणति में आलोचना से अभिन्न हो जाता है । हिंदी में 'जायसी ग्रंथावली' की भूमिका उत्तम आलोचना का असंदिग्ध प्रमाण है और साहित्यिक अनुसंधान का भी मैं उसे निश्चय ही अत्यंत उत्कृष्ट उदाहरण मानता हूँ । यहाँ तो तथ्याधार भी अत्यंत पुष्ट है, इसलिए विवाद के लिए अवकाश कम है । शुक्लजी के सैद्धांतिक निबन्धों को ही लीजिए । क्या हिंदी काव्यशास्त्र के विकास में उनका अत्यंत मौलिक योगदान किसी प्रकार संदिग्ध हो सकता है ? अर्थात् क्या उनका शोध-मूल्य किसी प्रकार कम है ? आप कदाचित् हिंदी के एक मान्य आलोचक का प्रमाण देकर मुझे निरुत्तर करना चाहेंगे । ये आलोचक हैं शांतिप्रिय द्विवेदी । वे निश्चय ही साहित्य के मर्मों आलोचक हैं किंतु आप औचित्यपूर्वक उनके सफल अनुसंधान होने में शक कर सकते हैं । इसके उत्तर में मेरा निवेदन है कि शांतिप्रिय जी की जिन रचनाओं का शोध-महत्त्व संदिग्ध है उनका आलोचनात्मक मूल्य भी सर्वथा निर्विवाद नहीं है । प्रभाव-ग्रहण आलोचना का प्राथमिक धर्म होने पर भी, प्रभाववादी आलोचना प्रायः निम्नकोटि की आलोचना ही मानी जाती है । शांतिप्रिय जी अपने चित्त को सयत और दृष्टि को स्थिर कर जहाँ आधुनिक काव्य—विशेषतः छायावाद-काव्य—के मर्म का उन्मेष करने में सफल हुए हैं वहाँ उनकी आलोचनाओं का शोध-मूल्य भी असंदिग्ध है । छायावादी सौंदर्य-दृष्टि की निवृत्ति अपने आप में महत्त्वहीन अनुसंधान नहीं है । अब दूसरा पक्ष लीजिए । मैं आपसे किसी ऐसे शोध-प्रबंध का नाम पूछना चाहूँगा जो आलोचनात्मक गुणों के अभाव में भी उत्तम अनुसंधान का प्रमाण हो । आप भाषा-विज्ञान अथवा ऐतिहासिक अनुसंधान के क्षेत्र से कदाचित् कुछ उदाहरण उपस्थित करेंगे किंतु मैं तो साहित्यिक अनुसंधान की बात कर रहा हूँ । साहित्यिक अनुसंधान के क्षेत्र से भी शायद आप इस प्रकार के शोध-प्रबंधों के नाम लेना चाहें । विशिष्ट उदाहरण न देकर इस प्रसंग में सामान्य रूप से मैं यही निवेदन करना चाहूँगा कि इस प्रकार के अकाट्य प्रमाण प्रायः दुर्लभ ही हैं । ऐसे प्रबंध, जिनका मूल्य केवल तत्त्व-शोध पर आधारित है, उत्तम अनुसंधान के सदर्म-ग्रंथों के रूप में ही मान्यता प्राप्त कर सकेंगे । पश्चिम में, और वहाँ के अनुकरण पर इस देश में भी, ऐसे ग्रंथों का महत्त्व बढ़ रहा है । मैं इनका अवमूल्यन नहीं करता

किंतु ये सब तो अनुसंधान की सामग्री या साधन मात्र हैं। हिंदी में ऐसे महत्त्वपूर्ण ग्रंथ हैं जिनके द्वारा प्रचुर नवीन सामग्री प्रकाश में आयी है। उनसे हिंदी-साहित्य और उसके अनुसंधाता का निश्चय ही बड़ा कल्याण हुआ है किंतु कृपया उन्हें आदर्श अनुसंधान मानने का आग्रह न कीजिए। ये तो उत्तम अनुसंधान के प्रारूप हैं। तत्त्व-दृष्टि से यदि हम विचार करें तो विद्या के सभी भेदों का ही उद्देश्य निर्धारित किया जा सकता है, और वह है सत्य की उपलब्धि। सत्य और तथ्य में यह भेद है कि एक केवल बोध का विषय है और दूसरा अनुभूति का। बोध का अर्थ है ऐंद्रिय अथवा बौद्धिक प्रत्यय और अनुभूति का अर्थ है मर्म का साक्षात्कार। मर्म के साक्षात्कार के लिए तथ्य-बोध से आगे चलकर तथ्य के द्वारा व्यजित सत्य की अवगति आवश्यक है। यही आलोचना की चरम परिणति है और मेरा आग्रह है कि अनुसंधान की चरम परिणति भी यही होनी चाहिए। तद्विषयक विधान के अनुवध-२—तथ्यो या सिद्धांतों के आख्यान—के अंतर्गत यद्यपि इसका उल्लेख विकल्प रूप में किया गया है, किंतु उसकी शब्दावली से निर्विवाद है कि यह अनुसंधान की उच्चतर भूमि है। इस लक्ष्य की सिद्धि के बिना अनुसंधान केवल तथ्य-बोध का साधन होकर रह जाता है, सत्य की सिद्धि का माध्यम नहीं।—तब फिर उसकी गणना विद्या के अंतर्गत न करके उपविद्या के अंतर्गत ही करनी चाहिए। मुझे विश्वास है कि प्रकृति और व्यवसाय दोनों से अनुसंधाता होने के नाते आपको अनुसंधान की यह अवगति स्वीकार्य नहीं होगी।

अनुसंधान के क्षेत्र में आलोचना के इस विरोध का एक इतिहास है। लगभग १५-२० वर्ष पूर्व जब हिंदी में अनुसंधान का कार्य विधिवत् आरम्भ हुआ, उस समय साहित्य-समीक्षा के क्षेत्र में आचार्य रामचंद्र शुक्ल का एकाग्रितपत्र था। शुक्लजी की आलोचना-पद्धति में तत्त्व-दर्शन के प्रति इतना प्रबल आग्रह था कि वे तथ्यों की चिन्ता अधिक नहीं करते थे। उनके इतिहास तथा भूमिकाओं एवं सैद्धांतिक निबन्धों में तथ्याधार स्पष्टतः दुर्बल है। वस्तुतः आत्मा का अनुसंधान ही उनका ध्येय रहता था—तथ्यों के सकलन और सांख्यिकीय पद्धति के अवलंबन के प्रति उनको रुचि नहीं थी। इसका सुपरिणाम यह हुआ कि जायसी, भूर और तुलसी के काव्य के जिन ग्रामिक नृत्यों का उद्घाटन वे अपनी संक्षिप्त भूमिकाओं में कर गये हैं, परवर्ती अनुसंधाताओं के विशालकाय ग्रंथ आज तक उनमें कोई आश्चर्यजनक अभिवृद्धि नहीं कर पाये। विहारी, घनानंद आदि कवियों के विषय में चिंतन के जो सूक्ष्म तत्त्व वे अपने इतिहास में निकालकर रख गये हैं, परवर्ती अनुसंधाता अब तक तथ्यों के आधार पर या तो उनकी पुष्टि कर रहे हैं या विस्तार। वास्तव में मूल अनुसंधेय क्या है—तत्त्व ही न? इस तत्त्व-शोध की सामान्यतः दो विधियाँ हैं : एक दर्शन की, दूसरी विज्ञान की। पहली गति ऋजु और त्वरित है—वह लक्ष्य पर सीधा आक्रमण करती है, दूसरी का आधार अधिक दृढ़ और पुष्ट है किंतु गति मंथर एवं विलंबित है। दोनों के अपने गुण-दोष हैं : पहली के परिणाम शीघ्रगम्य हैं किंतु भ्रांतिपूर्ण भी हो सकते हैं; दूसरी में भ्रांति की आशंका अपेक्षाकृत बहुत कम है, किंतु उसमें एक बड़ी आशंका यह है कि अनुसंधाता की दृष्टि तथ्य-जाल में उलझ जाती है और तत्त्व की उपेक्षा हो जाती है—तथ्यों के तर्क

के स्वाद में तत्त्व के नवनीत का स्वाद मूल जाता है। शुक्ल जी के अनुसंधान में पहली पद्धति के गुण-दोष थे। लगभग उन्ही दिनों हमारे कुछ-एक विद्वान् विदेश से शोध-कार्य कर लौटे थे जहाँ वैज्ञानिक पद्धति का साहित्यिक अनुसंधान के क्षेत्र में भी यथावत् प्रयोग हो रहा था। यहाँ आकर इन्होंने देखा कि हिंदी-अनुसंधान के क्षेत्र में इसका सर्वथा अभाव था, उसकी प्रविधि और प्रक्रिया अत्यंत अपूर्ण और अव्यवस्थित थी। फलतः डॉ० धीरेन्द्र वर्मा आदि ने वैज्ञानिक पद्धति को हिंदी-शोध के क्षेत्र में भी प्रतिफलित करने का व्यवस्थित प्रयत्न किया और एक नवीन शोध-प्रणाली का आविर्भाव हुआ, जो प्रचलित प्रणाली के साथ सघर्ष में आने लगी। उसी सघर्ष से इस नारे का जन्म हुआ कि अनुसंधान आलोचना नहीं है। इस पृथक्करण से लाभ और हानि दोनों ही हुए। लाभ तो यह हुआ कि अनुसंधान में तथ्यान्वेषण का महत्त्व बढ़ा—पुष्ट तथ्याधार से विवेचन में प्रामाणिकता और प्रत्यय-शक्ति का विकास हुआ। प्रविधि और प्रक्रिया में वैज्ञानिक व्यवस्थिति एवं पूर्णता आयी। दृष्टि को निस्सग निरीक्षण की क्षमता प्राप्त हुई। व्यक्तिगत रुचि-वैचित्र्य का समयन और उससे प्रभावित अशुद्ध निष्कर्षण की प्रवृत्ति का नियंत्रण हुआ। इससे न केवल हिंदी-अनुसंधान का चरन् हिंदी आलोचना का भी कल्याण हुआ, किंतु हानि भी कम नहीं हुई। अतद्दृष्टि अवरुद्ध होने लगी—तथ्य पर दृष्टि केंद्रित हो जाने से तत्त्व-दर्शन का महत्त्व कम होने लगा। अनुसंधाता शास्त्राभो में उलझकर मूल को भूलने लगा। विश्लेषण के स्थान पर गणना का आधिक्य होने लगा। हृदय के सुंदर रहस्यों को व्यक्त करने के लिए यात्रिक परीक्षा की जाने लगी। कल्पना का नियंत्रण करने के दुराग्रह ने विचार और चिंतन को भी क्षीण कर दिया। बाह्य रूप-विधा का गौरव इतना बढ़ा कि साहित्य का प्राण-रस सूखने लगा। साहित्य के अतर्दर्शन को नए आलोचक छायावादी आलोचना कहने लगे। एक अतिवाद से मुक्त होकर हिंदी-अनुसंधान एक दूसरे घातक अतिवाद का शिकार हो गया। यह प्रवृत्ति और भी अधिक चिंत्य थी और यदि समय पर इसका नियमन न हुआ होता तो हमारे यहा विज्ञा का स्तर निश्चय ही गिर जाता। वास्तव में इस प्रवृत्ति के मूल में एक आधारभूत सिद्धांत की उपेक्षा निहित थी। वह सिद्धांत यह है कि प्रत्येक विषय के अध्ययन की प्रविधि-प्रक्रिया उस विषय को अपनी प्रकृति में से ही प्राप्त होनी चाहिए। अध्ययन के नियम और प्रविधि-प्रक्रिया निरपेक्ष नहीं हैं, वे सदा विषय पर ही आश्रित रहते हैं। अतः जो विद्वान् विज्ञान की निस्सग दृष्टि और एकांत वस्तुपरक प्रविधि-प्रक्रिया का आरोपण साहित्य के अध्ययन पर करना चाहते हैं वे इस मौलिक सिद्धांत को भूल जाते हैं कि रूपाकृति तो आत्मा का प्रतिबिंब मात्र है। अतः साहित्य की आत्मा का अनुसंधान करने के लिए विज्ञान का उतना उपयोग तो श्रेयस्कर है जितना कि मानवात्मा के उत्कर्ष के लिए नाना प्रकार के भौतिक और सामाजिक विज्ञानों का। पर, इसके आगे बढ़ना खतरनाक होगा। उससे साहित्यिक मूल्यों का विपर्यय हो जाने की बड़ी आशंका है।

और, यह आशंका आज हिंदी-अनुसंधान के क्षेत्र में सत्य सिद्ध हो रही है। अनुसंधान आलोचना नहीं है, इस भ्रांत धारणा से अन्य भ्रातियों का जन्म हो रहा है।

हिंदी का अनुसंधान यह समझने लगा है कि अनुसंधान का कार्य केवल अन्वेषण करना है - मत्साहित्य और असत्-साहित्य—यहां तक कि साहित्य और असाहित्य की परख से उनका क्या वास्ता ? फलतः आज साहित्यिक अनुसंधान के नाम पर ऐसे वाङ्मय का सग्रह हो रहा है जो किसी भी लक्षण से साहित्य के अंतर्गत नहीं आता । मैंने भारतीय हिंदी परिपद् की निबन्ध-गोष्ठी के सभापति-पद से यह प्रश्न उठाया था । उस समय नमयाभाव के कारण मैं अपने मतव्य को स्पष्ट नहीं कर पाया था, और, सुना था कि बाद में कतिपय विद्वानों को मेरे वक्तव्य पर आपत्ति भी थी । मेरा अभिप्राय वास्तव में यह है कि साहित्यिक अनुसंधान साहित्य की परिधि के भीतर ही रहना चाहिए—ऐसी सामग्री को जो साहित्य के अंतर्गत नहीं आती अर्थात् जो अपनी विषय-यन्त्र और प्रतिपादन-शैली द्वारा मनुष्य के चित्त को चमत्कृत करने में सर्वथा अक्षम है, साहित्य के अनुसंधान के अंतर्गत सम्राह्य नहीं मानना चाहिए । आज हिंदी के अनुसंधाना आदिकाल, भक्तिकाल, आधुनिक हिंदी साहित्य के पूर्वार्ध आदि से सबद्ध ऐसी प्रचुर सामग्री का ढेर लगाते जा रहे हैं जो साहित्य नहीं है । उदाहरण के लिए, राम-काव्य अथवा कृष्ण-काव्य के कलेवर को विगत १०-१५ वर्षों में नवीनता के अन्वेषकों ने ऐसे अनेक सांप्रदायिक ग्रंथों से भरकर फुला दिया है जो किसी भी परिभाषा के अनुसार काव्य नहीं हैं । आप कहेंगे उनका ऐतिहासिक एवं सांस्कृतिक मूल्य है—ठीक है, मैं भी इसे मानता हूँ, किंतु अनुसंधान के विषय का शीर्षक तो राम-काव्य या कृष्ण-काव्य है । रामभक्ति अथवा कृष्णभक्ति संप्रदायों का इतिहास नहीं है । जो स्पष्टतः अकाव्य है उस सामग्री का पृष्ठभूमि आदि का निर्माण करने के लिए उपयोग कर लीजिए, किंतु काव्य शीर्षक के अंतर्गत उनका अनुसंधान करने की कृपा न कीजिए । आदिकाल को ही लीजिए—नाथों और सिद्धों की सैकड़ों रचनाओं का हमारे खोजियों ने साधुओं की गुदड़ियों में से निकालकर ढेर लगा दिया है - आयुर्वेद, कृषि, मम-कालीन राजनीति आदि से सबद्ध राशि-राशि ग्रंथ हिंदी साहित्य का सीमा-विस्तार आयुर्वेद और कृषिशस्त्र तक करते जा रहे हैं । निर्गुण सत्ता की सांप्रदायिक बानियाँ, जिनकी रचना शुद्ध सांप्रदायिक उद्देश्य से हुई थी और कवित्व के नितात अभाव के कारण किसी भी प्राचीन काव्य-रसिक ने जिनका भूल कर भी उल्लेख नहीं किया, आज के वैज्ञानिक अनुसंधान के फलस्वरूप हिंदी-काव्य की श्रीवृद्धि कर रही हैं । इसी प्रकार आधुनिक काल में भारतेन्दु और द्विवेदी युगों की संपूर्ण पत्रकारिता का हिंदी साहित्य में अविनाश रूप से समावेश किया जा रहा है । उधर लोकसाहित्य का आक्रमण भी जोर से हो रहा है—और लोकसाहित्य तक तो कुशल थी क्योंकि साहित्य शब्द के साहचर्य के कारण लोक-हृदय की कण-मधुर अनुभूतियों से उसका कुछ-न-कुछ संपर्क बना रहता था । किंतु अब तो हमारा अनुसंधान लोकवार्ता तक प्रगति करता जा रहा है—उस वार्ता तक, जिसके विषय में संस्कृत काव्यशास्त्र के प्राचीन आचार्यों का निर्भ्रांत निर्णय था :

गतोऽस्तमर्को भातोन्दुर्यान्ति वासाय पक्षिण ।

इत्येवमादि किं काव्यं वातमिनां प्रचक्षते ॥

भामह काव्यालंकार, २।८७

अर्थात् सूर्यास्त हो गया, चंद्रमा चमक रहा है, पक्षिगण अपने घोंसले में जा रहे हैं—यह भी क्या कोई काव्य है ? इसे तो वार्ता कहते हैं । अर्थात् वार्ता शब्द हमारे काव्य-शास्त्र में अकाव्य का पर्याय माना गया है ।

मैं एक भ्रांति का निराकरण करने के लिए दूसरी को जन्म देना नहीं चाहता । इसलिए अपने मतव्य को थोड़ा और स्पष्ट करना आवश्यक है । मैं एक क्षण के लिए भी इस प्रकार की सामग्री का अवमूल्यन करना नहीं चाहता—सांस्कृतिक, सामाजिक, ऐतिहासिक अनुसंधान में इसका अपना विशिष्ट मूल्य है । भारत की मध्यकालीन संस्कृति का इतिहास प्रस्तुत करने में सिद्धों, नाथों और संतों की बानियों का अपूर्व महत्त्व है—देश के नवजागरण का इतिहास भारतेन्दु और द्विवेदीयुगीन पत्रकारों का चिर-आश्रित रहेगा, इसी प्रकार लोक-संस्कृति और समाजशास्त्र के लिए लोकवार्ताओं का महत्त्व अक्षुण्ण है । मध्ययुग अथवा आधुनिक काल के हिंदी साहित्य की पृष्ठभूमि के रूप में भी उपर्युक्त सामग्री अत्यंत मूल्यवान है, प्रेरक स्रोतों के रूप में इसका उपयोग किया जा सकता है, कवि-मानस के निर्माण के लिए तत्कालीन परिवेश की महत्ता भी असंदिग्ध है । किंतु वह तो क्षेत्र ही दूसरा है । आज तो सतकाव्य, रामकाव्य, कृष्णकाव्य शीर्षक के अंतर्गत इस प्रकार की अकाव्यमयी सामग्री का समावेश होता जा रहा है । और, इसका कारण क्या है ? केवल यह गलत नारा कि अनुसंधान आलोचना नहीं है—इसलिए आलोचक-दृष्टि के अभाव में अनुसंधाता काव्य के नवनीत के साथ उस 'सप्रेम' को फिर से मिलाकर रख देता है जिसे आचार्य शुक्ल जैसे भर्मा इतिहासकारों ने निकालकर फेंक दिया था । जैसा कि मैंने अन्यत्र निवेदन किया है, यह सब कच्चा माल है—इसे आलोचना की परिष्कारिणी (रिफाइनरी) में साफ करके ही इस्तेमाल करना चाहिए । आखिर, काव्यानुसंधान का लक्ष्य क्या है ? काव्य-सत्य की शोध ही न ? जिस अनुसंधान में काव्यत्व अर्थात् काव्य का मूल सत्य ही खोजा जाए वह फिर और किसकी खोज करना चाहता है ?

मैं स्वभाव और वृत्ति से अध्यापक हूँ । कक्षा में प्रत्येक व्याख्यान के बाद मैं इस विषय में आश्वस्त होने का प्रयत्न करता हूँ कि सभी विद्यार्थी मेरे वक्तव्य को समझ गए या नहीं, मेरे वक्तव्य से उनके मन में कुछ भ्रांतियाँ तो उत्पन्न नहीं हो गईं और मेरे द्वारा प्रस्तुत सामग्री का विद्यार्थी किस प्रकार से उचित उपयोग कर सकेंगे । आपको विद्यार्थी मानने का दंभ तो मैं कैसे करूँ ! किंतु यह विश्वास लेकर कि आप सब जिज्ञासु भाव से यहाँ उपस्थित हैं, मैं अपनी इस प्रविधि की आवृत्ति करना चाहता हूँ और अनुसंधान के विषय में अपने प्रतिपाद्य विषय से सब कुछ व्यावहारिक संकेत देकर आज के वक्तव्य को समाप्त करूँगा । मेरी स्थापनाएँ संक्षेप में इस प्रकार हैं :

१ अनुसंधान और आलोचना निश्चय ही पर्याय नहीं है—अनुसंधानकर्मी को यह गमभीर अपने कार्य में प्रवृत्त होना चाहिए । इससे उसकी प्रवृत्ति तथ्यशोध के प्रति जागरूक रहेगी और उसके विवेचन का तथ्याधार पुष्ट हो जाएगा । वह परागत तथ्यों पर निर्भर न रहकर स्वयं भी नवीन सामग्री के संकलन का प्रयत्न करेगा या

कर्म-मे-रम प्राप्त सामग्री की प्रामाणिकता की परीक्षा स्वयं करेगा। प्रत्येक शोधकर्ता को उन प्रवृत्ति का विकास करना चाहिए।

२. अनेक विषय ऐसे हो सकते हैं जिनके अंतर्गत तथ्यान्वेषण से भी काम चल सकता है। रम-मे-रम पी-एच० डी० की उपाधि के लिए उतना पर्याप्त हो सकता है। किन्तु यह अनुसंधान का अर्थ है, इति नहीं है। उसी विषय पर तथ्याख्यान और सम्यक् आलोचना के द्वारा गहनतर अनुसंधान की संभावनाएं बनी रहती हैं। वही शोधार्थी अथवा कोई अन्य उनमें यथाविधि लाभ उठा सकता है और उसे उठाना चाहिए। उदाहरण के लिए, ध्रुवदास के जीवनवृत्त और कविवृत्त पर शोध करने के पश्चात् वही या अन्य कई अनुसंधाता ध्रुवदास की काव्यकला, दार्शनिक भूमिका आदि पर सूक्ष्म-तर अनुसंधान कर सकते हैं।

३. तथ्यान्वेषण अनुसंधान का आधार मात्र है और प्रारम्भिक रूप होने के नाते अपेक्षाकृत निम्नतर रूप भी है। डी० लिट्० के लिए इस प्रकार के शोध-कार्य की मन्त्रुति करने में मुझे अत्यंत सकोच होगा, जब तक कि उसका क्षेत्र बहुत ही व्यापक न हो।

४. आलोचनात्मक प्रतिभा के बिना मैं उत्कृष्ट अनुसंधाता की कल्पना नहीं कर सकता। शोध-नियमों के अनुसार भी परीक्षक को यह प्रमाणित करना पड़ता है कि अनुसंधाता ने अपने प्रबंध में आलोचन-क्षमता का परिचय दिया है। सत्य-शोध के तीन मन्थान हैं—तथ्य-संग्रह, विचार और प्रतीति। उपलब्ध तथ्य को विचार में परिणत किये बिना ज्ञान की वृद्धि संभव नहीं है और विचार को प्रतीति में परिणत किये बिना सत्य की मिद्धि संभव नहीं। तथ्य को विचार-रूप देने के लिए भावन की आवश्यकता पड़ती है और विचार को प्रतीति में परिणत करने के लिए दर्शन अनिवार्य है—और ये दोनों ही साहित्यालोचन के अंतरंग तत्त्व हैं। अतः उत्कृष्ट साहित्यिक आलोचना साहित्यिक अनुसंधान का उत्कृष्ट रूप है—शोधार्थी को इस महत्त्वपूर्ण तथ्य में विषय में निम्नानि रहना चाहिए।

उनलिए मेरे तरुण मित्रों! आप शक्ति और साधन के अनुसार अपने गतव्य का निर्धारण करें। आपकी दृष्टि यदि व्यावसायिक है तो सामान्यतः अज्ञात या अर्धज्ञान कवि-लेखन के बरदान से ही तथ्यान्वेषण के द्वारा उपाधि मिल जाएगी, यदि अपनी प्रतिभा के प्रति आप जागरूक हैं और आपकी मनस्विता निम्नकोटि की गणना में मनुष्ट नहीं हो सकती तो आपको अपनी आलोचन-शक्ति को आजना और मानना होगा जिससे कि आप तथ्यों की व्यञ्जना को समझ और समझा सकें और उनमें भी आगे बढ़कर यदि आप अनुसंधान के क्षेत्र में श्रमर उपलब्धि करना चाहते हैं तो निरंतर साधना के द्वारा साहित्य-दर्शन की क्षमता का विकास करना होगा।

हिंदी में शोध की कुछ समस्याएं

हिंदी में शोध की सबसे प्रमुख समस्या है शोधार्थियों की वर्तमान संख्या की। अभी कुछ दिन पहले दक्षिण के एक विद्वान् हमारे विश्वविद्यालय में पधारे थे। उन्होंने बड़े उत्साह के साथ अपनी भाषा और साहित्य की प्रगति का वर्णन किया। काफी देर तक आदरपूर्वक सुनने के बाद मैंने उनसे पूछा कि आपके साहित्य में सभी विश्व-विद्यालयों को मिलाकर कितने विद्यार्थी एम० ए० की परीक्षा में बैठते हैं, और अनुसंधाताओं की कुल संख्या कितनी है? उन्होंने बड़े गर्व से मेरी ओर देखा और उत्तर दिया : कोई तीस-चाबीस छात्र एम० ए० में बैठते हैं और शोधार्थियों की संख्या आठ-दस ज़रूर होगी। विद्वान् मित्र ने फिर यही प्रश्न मुझसे किया। मैंने कहा कि आप विश्वास कर सकें तो अपनी दोनों संख्याओं को कम-से-कम ५० से गुणा कर दीजिए। यह वर्धमान संख्या हमारे लिए यदि गर्व का कारण नहीं है तो कम-से-कम चिंता का कारण भी नहीं है। किंतु यह एक समस्या अवश्य है जो समाधान की अपेक्षा करती है। सबसे पहले तो विषयों की समस्या खड़ी होती है—नित्य नवीन अनुसंधेय विषय भी तो असंख्य नहीं हो सकते। अनुसंधेय विषय से मेरा यह अभिप्राय है कि उम विषय की परिधि के भीतर तथ्य-शोध और तत्त्व-बोध दोनों के लिए ही वांछित अवकाश हो, पुनरावृत्ति न होने पाये और साथ ही उसके परिणाम भी ज्ञानवर्धक हो। दूसरी सबसे बड़ी समस्या है निरीक्षकों की। इतने निरीक्षक कहाँ से आएँ? संख्या की यह वृद्धि जिस वेग से हो रही है, पूर्ति के साधन उसके अनुपात में अत्यंत अपर्याप्त है। बढ़ती हुई वेकारी ने स्थिति को और भी दयनीय बना दिया है। आजकल जो अपरिचित व्यक्ति बहुत बड़ी संख्या में भटकते हुए मेरे पास आते हैं, आपको यह सुनकर आश्चर्य होगा कि उनमें से प्रायः ३३ प्रतिशत नौकरी के लिए और ६७ प्रतिशत शोध-कार्य के लिए आते हैं। जब मुझ जैसे अदना आदमी का यह हाल है तो लब्ध-कीर्ति दिग्गजों के पास भटकनेवालों की दयनीय दशा की कल्पना आप सहज ही कर सकते हैं। जनसंख्या की वृद्धि के समान शोधार्थी-संख्या की वृद्धि का नियंत्रण भी आवश्यक है। किंतु यह नियंत्रण आयोजन के रूप में ही होना चाहिए, दमन के रूप में नहीं। जहाँ तत्र विषयों का प्रश्न है, इसमें सदेह नहीं कि उनकी संख्या अनंत नहीं हो सकती, किंतु हिंदी साहित्य का विस्तार बाल और कार्य दोनों की दृष्टि में इतना अधिक है कि अभी तक निराग होने की कोई आवश्यकता मुझे प्रतीत नहीं होती। अभी तक राजस्थान, गुज, पंजाब और अवध के क्षेत्रों में इतना प्रचुर साहित्य अज्ञात पड़ा हुआ

है कि सैकड़ों अनुसंधाताओं का श्रम उसमें सफल हो सकता है। इस अभाव-पूर्ति का एक और महत्वपूर्ण उपाय है अतः साहित्यिक विषयों का चयन। अतः साहित्यिक से मेरा आग्रह ऐसे विषयों से है जिन पर भारत के विभिन्न साहित्यों में परस्पर संबद्ध सामग्री उपलब्ध है। हमारे प्राचीन और नवीन साहित्य की अनेक प्रवृत्तियाँ ऐसी हैं जिनका भिन्न-भिन्न भारतीय भाषाओं में समान रूप से विकास हुआ है और यह साम्य अनेक प्रकार का है। कहीं मूल स्रोत का साम्य है, कहीं विकास की सरणियाँ समान हैं, तो कहीं-कहीं परस्पर आदान-प्रदान मिलता है—ये तथ्य अत्यंत मूल्यवान् हैं : सत्य की शोध के लिए सामान्य रूप से और भारत की सांस्कृतिक परंपरा एवं उसकी मौनिक एकता के लिए विशेष रूप से इनका महत्त्व है। इनका अनुसंधान हिंदी-शोध के इति-हास में एक नवीन दिशा का उद्घाटन करेगा।

इसी प्रसंग से सबद्ध पुनरावृत्ति की समस्या भी है : हिंदी-शोध के क्षेत्र में यह शिकायत बार-बार सुनने में आती है कि भिन्न-भिन्न विश्वविद्यालयों में एक-से विषयों पर अनुसंधान हो रहा है जिससे श्रम का अपव्यय और स्तर का ह्रास हो रहा है। इस तथ्य में सत्य का अंश है, इसमें सदेह नहीं—किंतु उचित आयोजन से इस दोष का परिहार हो सकता है। कई स्थानों पर एक ही विषय पर शोध होना अपने आप में दोष नहीं है यह विषय पर निर्भर है। यदि विषय की परिधि सीमित है तो पुनरावृत्ति की आशंका हो सकती है, अन्यथा व्यापक विषयों पर तो शोध के लिए अनंत अवकाश है—सत्य के अनेक पहलुओं का उद्घाटन भी ज्ञान के विस्तार में अमूल्य योगदान करता है। इस दिशा में शोध-संस्थानों के कार्य को आयोजित और समजित करने की आवश्यकता है—जो विश्वविद्यालय-स्तर पर, या विभागीय स्तर पर और भी आसानी से किया जा सकता है। इस प्रकार पुनरावृत्ति का दोष गुण बन जाएगा, एक ही विषय के अनेक पक्षों का उद्घाटन होगा और विवेचन में गंभीरता और गंभीरता आएगी। दूसरा प्रश्न निरीक्षणों का है। यह प्रश्न निश्चय ही थोड़ा जटिल है। इसका समाधान भी असंभव नहीं है। निरीक्षण-कार्य व्यवस्थित करने के लिए विश्वविद्यालयों को अपने अंतर्गत अनुसंधान-कक्षों की व्यवस्था करनी चाहिए—जहाँ पर शोध की विधि (मेथोडोलोजी) की सामूहिक रूप से नियमित शिक्षा दी जा सके। इसके अतिरिक्त विश्वविद्यालयों के बाहर के शुद्ध साहित्यिक संस्थानों और हिंदी तथा अन्य भाषाओं के हिंदी-प्रेमी विद्वानों और स्रष्टा साहित्यकारों से भी संपर्क स्थापित करना एक विशिष्ट सीमा के भीतर लाभप्रद हो सकता है। ऐसे अनेक साहित्यकार आज हमारे बीच विराजमान हैं जो हिंदी के शोध-कार्यों में अनेक दृष्टियों से अमूल्य सहयोग दे सकते हैं। उपाधि के अभाव में उनके सहयोग से अपने को वंचित करते रहना वस्तुतः श्रेयस्कर नहीं माना जा सकता।

स्तर का प्रश्न और भी अधिक महत्वपूर्ण है। आजकल चारों ओर से यह शिकायत आ रही है कि हिंदी में शोध का स्तर बहुत गिर गया है और बराबर गिरता जा रहा है। इस विषय में मेरा आपसे निवेदन है कि यह आरोप सर्वथा सत्य नहीं है—परिमाण की वृद्धि के साथ एकदम 'ए-वन' माल की आशा करना सगत नहीं है,

परंतु सारा माल या अधिकांश माल घटिया है, यह कहना अन्याय है। वास्तव में इस आरोप के मूल में अनेक कारण हैं—विश्वविद्यालयों के बीच अस्वस्थ स्पर्धा-भाव, पंडितों की पारस्परिक ईर्ष्या, जेठी पीढ़ी के लोगों की अनुदारता, हिंदीतर भाषाओं और विषयों के विद्वानों का हिंदी के विषय में अज्ञान और उसकी प्रगति के प्रति द्वेष आदि। यदि आप स्थिर मन से स्थिति का विश्लेषण करें तो रहस्य प्रकट हो जाएगा। शिकायत करने वाले कौन लोग हैं? हर जेठी पीढ़ी के लोगों का यह अटूट विश्वास होता है कि योग्यता के जो मानदंड उन्होंने और उनके साथियों ने स्थिर कर दिए, वे अटल हैं—वाद की पीढ़ियां तो निरंतर अवनति की ओर बढ़ रही हैं। जब हर पहली पीढ़ी का सैद्धांतिक पास अगली पीढ़ी के एम० ए० को पढा सकता है तो आज की पीढ़ी का शोध-कार्य पिछली पीढ़ी के शोधको की दृष्टि में सर्वथा हेय हो, इसमें आश्चर्य ही क्या! इस प्रसंग में मैं अत्यंत नम्रतापूर्वक यह निवेदन करना चाहूंगा कि प्रतिभा और निपुणता किसी पीढ़ी का एकाधिकार नहीं है। एक ओर यदि पिछली पीढ़ी के कुछ प्रवच आज भी हमारे लिए आदर्श हैं तो दूसरी ओर कुछ ऐसे प्रवचों पर भी बुजुर्ग लोग बड़ी-से-बड़ी उपाधि मार ले गए हैं जिनको छपाने का साहस भी आज उनको नहीं है। हिंदीतर भाषाओं और विषयों के विद्वानों की आलोचना प्रायः अज्ञान, शंका और द्वेष से प्रेरित है। आखिर इन विषयों का भी शोध-कार्य तो सामने है—अधिकांश के लिए तो प्रकाशक ढूँढ़े नहीं मिलता और जो प्रकाशित हो गये हैं उनके स्तर से किसी प्रकार आतंकित होने का कारण हमें दिखाई नहीं देता। शेष दो कारण स्वभावजात हैं। अस्वस्थ स्पर्धा धीरे-धीरे स्वस्थ रूप धारण करती जा रही है, विभिन्न विश्वविद्यालयों के हिंदी विभागों के बीच सौमनस्य स्थापित होता जा रहा है। लक्ष्य की एकता और अधिकारों तथा कर्तव्यों का उचित विभाजन इस सौहार्द को शीघ्र ही दृढ़ कर देंगे, ऐसा मेरा विश्वास है। पिछले पंद्रह वर्ष के शोध-कार्य का निस्संग विश्लेषण करने से यह स्पष्ट हो जाता है कि हिंदी-क्षेत्र के प्रायः प्रत्येक विश्वविद्यालय ने आगे या पीछे इस दिशा में पर्याप्त योगदान किया है, आगे काम करने वालों को यदि पथ-दर्शन का गौरव प्राप्त है तो पीछे बढ़ने वालों को विकास का श्रेय है। परस्पर सहयोग से और भी अधिक लाभ की आशा है। किंतु मेरा यह आशय कदापि नहीं है कि जो कुछ हो रहा है वह सर्वथा सतोषजनक है, उसमें किसी प्रकार के सशोधन की आवश्यकता नहीं है। स्तर से सबद्ध कुछ समस्याएँ वास्तव में अत्यंत गंभीर हैं। उनके समाधान के लिए आवश्यक उपाय होने चाहिए। सबसे पहला उपाय तो है उचित निरीक्षण की व्यवस्था। अभ्यर्थियों की वर्धमान संख्या के अनुपात में निरीक्षकों की संख्या वास्तव में बहुत ही कम है। परिणाम यह होता है कि एक-एक निरीक्षक के अधीन अनेक प्रकार का शोध-कार्य हो रहा है, कहीं निरीक्षक और अनुसंधाता में कम-से-कम पूरे ५०० मील की दूरी है और पूरी अवधि के भीतर मुश्किल से ही दो-तीन बार मुलाकात हो पाती है, कहीं निरीक्षक को शोध-प्रवच पढ़ने का अवकाश ही नहीं है और कहीं जोषार्थी अनुभव करता है कि निरीक्षक महोदय ने तो मैं ही अधिक जानता हूँ! ये परिस्थितियाँ वास्तव में चिंत्य हैं किंतु इनके लिए निरीक्षक या

प्राध्यापको को दोष देना सर्वथा अनुचित होगा। विद्यार्थी की मांग इतनी अधिक है कि निरीक्षक लाचार हो जाता है। परंतु यह लाचारी समस्या का समाधान तो नहीं है। निरीक्षक की अपनी सीमाएँ होती हैं—बौद्धिक भी और शारीरिक भी। शारीरिक का अर्थ यह है कि वह अपने नैतिक कार्य के साथ-साथ तीन-चार से अधिक शोध-प्रबंधों का निरीक्षण नहीं कर सकता—और बौद्धिक का आशय यह है कि निरीक्षक विशेषज्ञ ही हो सकता है, सर्वज्ञ नहीं। हमारे विश्वविद्यालयों में विवश होकर ऐसे विषय स्वीकार करने पड़ जाते हैं जिनमें निरीक्षक का कोई प्रवेश नहीं—कभी-कभी तो निरीक्षक विषय में सर्वथा अवोध होता है। एक ही निरीक्षक को आल्फ्रेड, कामायनी की भाषा, छायावाद, रीतिकाल और कहानी की शिल्पविधि जैसे सर्वथा असंबद्ध विषयों का निर्देशन करना पड़ता है। कहीं-कहीं निरीक्षक का नाममात्र पाने के लिए भटकता हुआ छात्र अनेक भौतिक सीमाओं को पार कर किसी ऐसे निरीक्षक से जा टकराता है जिसके साथ संपर्क भी प्रायः दुर्लभ होता है। ऐसी स्थिति में सर्वत्र ऊँचे स्तर की आशा करना व्यर्थ होगा। मेरा सुझाव है कि कम-से-कम इस प्रकार के निरीक्षण-कार्य पर अवश्य प्रतिबंध लगाना चाहिए। यह न नैतिक दृष्टि से उचित है, न शैक्षिक दृष्टि से ही। इसके अतिरिक्त पहले निरीक्षक को और बाद में परीक्षक को थोड़ी निर्भरता बर्तनी चाहिए—निर्भर न्याय चाहे न किए जाए, किंतु कम-से-कम सदैव न्याय तो करना ही चाहिए। और, इसमें अतंत विद्यार्थी का अहित नहीं होता। तात्कालिक सतोष के लिए कच्ची-पक्की रचना को स्वीकृति दे देना अपने विषय और व्यवसाय के प्रति अन्याय है, साथ ही विद्यार्थी के लिए भी अत्यंत अहितकर होता है क्योंकि आरम्भ में ही वह गंभीर अनुसंधान से पराङ्मुख होकर लीपा-पोती करने की आदत टाल लेता है जो अंत में जाकर नितांत घातक सिद्ध होती है। आरम्भ में एक-आध वर्ष अधिक परिश्रम कर लेना विद्यार्थी के हित में पहले होता है, शिक्षा के हित में बाद में। इनके अतिरिक्त एक तीसरा ठोस उपाय है शोधपूर्व शिक्षण-क्रम की व्यवस्था। मैंने स्वयं इस उपाय का व्यवहार करके देखा है और मुझे इससे बड़ा सतोष है। विद्यार्थी को उनकी रुचि के अनुकूल विषय देकर निर्देशन की व्यवस्था कर देनी चाहिए और यह शर्त लगा देनी चाहिए कि सामग्री का सकलन और कम-से-कम नूतन भाग लिख लेने के बाद ही उसका नियमित प्रवेश हो सकेगा। इससे दो लाभ होते हैं। एक तो उन विद्यार्थियों की झूठी मूख मर जाती है जो किसी और कार्य के अभाव में इच्छा-अनिच्छापूर्वक शोध के लिए दूट पड़ते हैं। इस प्रकार अनिश्चारी व्यक्तियों के छंट जाने से अनुशासन में भी दृढ़ता आती है। दूसरे, सच्चे शोधक को अपनी सीमा और शक्ति समझने, शोध का पूर्वाम्भान करने और विधि-विधान या उचित ज्ञान प्राप्त करने का अवसर मिल जाता है—उसकी दृष्टि स्थिर हो जाती है और लपक-झपक में उपाधि प्राप्त कर लेने की अस्वस्थ स्पृहा का शमन हो जाता है। सब मिलाकर इस पद्धति से विद्यार्थी नुकसान में नहीं रहता क्योंकि तीन वर्ष तो शोध-प्रबंध लिखने में लग ही जाते हैं।

आज वास्तव में परिस्थितियों के कारण शोध के प्रति अभीष्ट दृष्टिकोण का

लोप हो गया है। इसलिए आवश्यकता यह है कि उपयुक्त वातावरण उत्पन्न कर शुद्ध बौद्धिक एवं शैक्षिक दृष्टिकोण का पुनर्विकास किया जाए। मेरे कहने का अभि-
प्राय यह है कि शोध-उपाधि का सबंध व्यावसायिक उन्नति के साथ एक उचित सीमा के भीतर ही रहना चाहिए : उत्कर्ष की कामना तो होनी ही चाहिए किंतु उत्कर्ष की धारणा केवल आर्थिक या व्यावसायिक न होकर बौद्धिक और आत्मिक भी होनी चाहिए। यह काम अधिकारियों के करने का है—उन्हें ऐसी व्यवस्था करनी चाहिए कि पी-एच० डी० कॉलेज-शिक्षा के लिए एल० टी० की स्थानापन्न न बन जाए। इससे शिक्षा और शोध दोनों की हानि है। प्रत्येक अच्छा शोधक अच्छा शिक्षक नहीं होता, कभी-कभी वह साधारण से भी निकृष्ट अध्यापक सिद्ध होता है, इसलिए दोनों के उद्देश्य और पद्धति में भ्रांति नहीं करनी चाहिए। शोध-कार्य के पुरस्कार को शिक्षा के क्षेत्र तक ही सीमित कर देने के परिणाम अत्यंत अप्रिय हो सकते हैं और हो रहे हैं—उसके लिए अलग व्यवस्था होनी चाहिए, अलग प्रतिष्ठान होने चाहिए जहाँ अनुसंधाता की प्रतिभा और उपलब्धि का सम्यक् उपयोग किया जा सके। इस भ्रांति के निराकरण से स्तर में वृद्धि असंदिग्ध है।

स्तर से सबद्ध एक और व्यावहारिक समस्या है पी-एच० डी० और डी० लिट्० के सापेक्षिक मूल्यांकन की। अभी तक इस विषय में बड़ी गड़बड़ रही है। पहले तो प्रायः अकेली डी० लिट्० की ही उपाधि थी—फिर पी-एच० डी० और डी० लिट्० दो उपाधियाँ बन लगी—कही केवल एक और कही तारतम्य से दोनों। आज स्थिति प्रायः स्पष्ट हो चुकी है, उत्तर भारत के अधिकांश विश्वविद्यालयों में पी-एच० डी० प्रथम शोध-उपाधि हो गई है और डी० लिट्० उसके बाद की—जो अपने क्षेत्र में उच्चतम उपाधि है। मैं समझता हूँ इस अंतर को नियमित मान्यता प्रदान कर स्तर-भेद की उचित व्यवस्था अनिवार्य हो जानी चाहिए। जिन विश्वविद्यालयों में ऐसा नहीं है वहाँ भी शिक्षा-क्रम की एकरूपता की दृष्टि से ऐसा हो जाना आवश्यक है। इस व्यवस्था के बाद फिर शोध के निरीक्षण-परीक्षण का भी क्रम-भेद स्पष्ट हो जाना चाहिए। डी० लिट्० के लिए निरीक्षक की आवश्यकता नहीं है—परामर्शदाता की भी नहीं। जो दूसरे का आसरा डी० लिट्० में भी तर्क उन्हें कुछ और काम करना चाहिए। मूल्यांकन की दृष्टि से भी हमारी धारणा सर्वथा निर्भ्रांत हो जानी चाहिए : पी-एच० डी० की अपेक्षा डी० लिट्० के शोध-प्रबंध में विषय का विस्तार, विवेचन का गंभीर्य और प्रतिपादन की सर्वांगपूर्णता निश्चय ही अधिक होनी चाहिए और इसी आधार पर उसका मूल्यांकन होना चाहिए। डी० लिट्० का प्रबंध एक दृढ़ शोध-प्रबंध मात्र नहीं है वह स्पष्टतः एक गुरुतर और गंभीरतर शोधकार्य है—नमस्तवन करने ने पूर्व इस विषय में परीक्षक को निश्चय ही आश्वस्त हो जाना चाहिए; तभी दाखिल क्रम-भेद की रक्षा हो सकेगी और दोनों का अंतर मार्थक हो सकेगा।

अब तब मैंने एक व्यावसायिक अध्यापक और निरीक्षक की हैमियन में समस्या के व्यावहारिक पक्ष का विवेचन किया है। साहित्यिक पक्ष का विवेचन अभी छेप है, जो अन्यत्र करूँगा।

आधुनिक साहित्य और अनुसंधान

समसामयिक साहित्य के विरुद्ध अनुसंधान के विशेषज्ञों के मन में एक प्रकार का पूर्वग्रह आरम्भ से ही रहा है—और अब भी है। इसके दो मुख्य कारण हैं :

(१) अनुसंधान में अन्वेषण की धारणा अनिवार्यतः निहित है और चूँकि नये साहित्य के विषय में प्रायः सभी कुछ ज्ञात एवं उपलब्ध रहता है—अन्वेषण या खोज के लिए विशेष अवकाश नहीं रहता, इसलिए वह अनुसंधान के लिए उपयुक्त विषय नहीं हो सकता।

(२) समसामयिक साहित्य का स्वरूप सर्वथा अस्थिर एवं परिवर्तनशील होता है, इसलिए उसका प्रामाणिक अध्ययन संभव नहीं है। जिसका रूप अभी बन रहा है उसका स्वरूप-विश्लेषण आप क्या करेंगे? और, यदि करते भी हैं तो उससे कोई विशेष लाभ नहीं क्योंकि काफी संभावना इस बात की है कि जिस आधार को आप लेकर चल रहे हैं वह ही बदल जाए। लेखक या कवि के सदर्भ में यह तर्क और भी सही बैठता है—जब तक वह अपना कृतित्व पूरा नहीं कर लेता तब तक आप उसका मूल्यांकन कैसे कर सकते हैं? जो कलाकार जितना ही अधिक जीवित और प्राणवान् होगा, अपने सर्जनात्मक जीवन में वह उतने ही नये मोड़ लेगा—नयी दिशाओं का उद्घाटन करेगा, नये क्षितिजों की ओर बढ़ेगा। ऐसी स्थिति में यदि आप उसके जीवनकाल में ही अनुसंधान करेंगे तो आपके निष्कर्ष खंडित एवं अपूर्ण रह जाएंगे। और इन खंडित निष्कर्षों के आधार पर अनुसंधान कैसे प्रामाणिक बन सकेगा?

प्रस्तुत प्रसंग पर सिद्धांत और व्यवहार दोनों की दृष्टि से विचार करना है। क्या वास्तव में समसामयिक साहित्य अनुसंधान के लिए उपयुक्त विषय नहीं है? इस सदेह के मूल में, जैसा कि मैंने ऊपर संकेत किया है, यह धारणा है कि अनुसंधान का प्राणतत्त्व अन्वेषण है नवीन तथ्यों का अन्वेषण। हमारे एक पड़ोसी राज्य के किसी कृषिमंत्री के विषय में बड़ा मनोरंजक प्रवाद प्रचलित है। अपने विभाग के बजट में एक अच्छी-खासी रकम रिसर्च की मद में देखकर मंत्री महोदय ने सचिव से कहा—“व्हाई स्पेंड सो मच मनी ऑन रिसर्च परचेज न्यू मैटीरियल अर्थात् इतनी धनराशि अनुसंधान पर क्यों खर्च की जाए। नयी सामग्री खरीद लीजिए।” आरम्भ में अनुसंधान का अर्थ बहुत कुछ ऐसा ही किया गया। यही समझा गया कि अनुसंधान के अंतर्गत खोयी हुई सामग्री या अनुपलब्ध तथ्यों की खोज ही मुख्य है। और चूँकि नये साहित्य के विषय में प्रायः सभी कुछ उपलब्ध रहता है, इसलिए उसे अनुसंधान की

परिधि से बहिष्कृत कर दिया गया। यह आक्षेप वस्तुतः अनुसंधान के स्वरूप की भ्रात कल्पना पर ही आश्रित है। आज यह सिद्ध करने की आवश्यकता नहीं रह गई कि अनुसंधान का एकमात्र आधार तथ्यान्वेषण नहीं है। उच्चतर विद्या के किसी भी क्षेत्र में तथ्यान्वेषण पर्याप्त नहीं होता—साहित्य के क्षेत्र में तो उसकी स्थिति और भी गौण है अर्थात् वह साधन से अधिक नहीं है। शोध के अनुबन्धों में तथ्यान्वेषण और तथ्याख्यान दोनों का स्पष्ट उल्लेख है—किंतु शब्दावली से यह भी स्पष्ट है कि इन दोनों में दूसरे का गौरव ही अधिक है। वास्तव में तथ्य-शोध और तत्त्व-शोध में विकल्प के लिए स्थान ही नहीं है। इस विषय में मैं अपना मत अत्यंत निश्चित रूप से अन्यत्र व्यक्त कर चुका हूँ—उसकी पुनरावृत्ति अनावश्यक होगी। इस प्रकार पहले आक्षेप का निराकरण तो सरलता से हो जाता है। किंतु दूसरा तर्क अपेक्षाकृत अधिक गंभीर है : समसामयिक साहित्य के स्वरूप की अस्थिरता अनुसंधान में बाधक होती है। इसमें संदेह नहीं कि अस्थिर पदार्थ की अपेक्षा स्थिर पदार्थ का स्वरूप-विश्लेषण सरल होता है, किंतु सरलता तो अंतिम प्रमाण नहीं है। यह ठीक ही है कि समसामयिक साहित्य एक गतिमयी धारा है और उसका स्वरूप चिर-परिवर्तनशील है, परंतु गति और परिवर्तन भी तो अनुसंधान के उत्तम विषय हो सकते हैं। स्थिर पदार्थ-विषयक निर्णय कदाचित् अधिक निश्चित हो सकते हैं, किंतु निर्णयों की निश्चितता ही तो अनुसंधान का एकमात्र लक्षण नहीं है। यह बहुत-कुछ विषय पर निर्भर है कि अनुसंधान के परिणाम किस सीमा तक निश्चित होते हैं। निश्चित शब्द से कभी स्थिर का और कभी स्पष्ट का बोध होता है—जहां तक स्पष्टता का संबंध है वहां तक तो कोई मतभेद नहीं हो सकता क्योंकि प्रत्येक अनुसंधाता की दृष्टि स्पष्ट और अनाविल होनी चाहिए। परंतु प्रत्येक स्थिति में सर्वथा निश्चित या अपरिवर्तनीय निर्णय प्रस्तुत करने का प्रयास न सम्भव है, न समीचीन। कला और साहित्य के क्षेत्र में हम क्षण भर के लिए इस विषय पर विवाद भी कर सकते हैं। किंतु समाजशास्त्र के क्षेत्र में तो समसामयिक विषयों का सापेक्षिक महत्त्व स्वतः सिद्ध है। वहां तो अनुसंधान का केंद्र प्रायः वर्तमान जीवन ही होता है जो सर्वथा अनिश्चित और अस्थिर रहता है। उदाहरण के लिए, उतरते-चढ़ते हुए मूल्यों का अध्ययन अर्थशास्त्र में एक अत्यंत महत्त्वपूर्ण विषय है और इसमें अधिक अस्थिर अन्य क्या विषय होगा ? मेरे कहने का तात्पर्य यह है कि विषय के स्वरूप की अस्थिरता या परिवर्तनशीलता अनुसंधान को अपेक्षाकृत कठिन बना सकती है किंतु उसके कारण कोई विषय अनुपयुक्त सिद्ध नहीं होता। अनुसंधान का उद्देश्य सर्वथा अतिम या स्थिर निष्कर्षों की उपलब्धि नहीं है—इस प्रकार के निष्कर्षों की संभावना भी प्रायः नहीं रहती क्योंकि आरम्भिक स्थिति में अपरिवर्तनीय तथ्यों के रूप में ज्ञान की कल्पना कदाचित् अधिक सगत नहीं है। विषय के रच-परिवर्तन के साथ-साथ अनुसंधान की उपलब्धियों में भी संशोधन अनिवार्यतः होगा, और उसमें इन उपलब्धियों की सार्यकता नष्ट नहीं होगी—परिवर्तनशील विषय की वर्तमान स्थिति का अध्ययन भावी विकास-स्थितियों के अध्ययन में अन्वय-व्यतिरेक में नहायक होता रहेगा, इनमें संदेह नहीं।

अन नवीन तथ्यों की उपलब्धि की कम संभावना होने से या स्वरूप की परिधर्मेनशीलता के कारण ही समसामयिक साहित्य को अनुसंधान के योग्य न मानना गभीर नहीं हो सकता। यह तथ्य अब प्रायः स्पष्ट हो चुका है और विश्वविद्यालयों में समसामयिक साहित्य की प्रवृत्तियों पर अनुसंधान की छूट बहुत पहले से मिली हुई है। 'नई कविता', 'प्रेमचंद-परवर्ती हिंदी-उपन्यास', 'श्रुतलोत्तर आलोचना' आदि विषयों पर जोध-प्रवध लिखे जा रहे हैं—स्वीकृत भी हो चुके हैं। परंतु जीवित लेखकों के अवध में अब भी प्रतिवध है। तर्क वही है, व्यक्ति के सामने आ जाने से समसामयिक पर टीका-टिप्पणी न करने की सामान्य प्रवृत्ति और भी उभर आती है। नैतिक कारणों एवं व्यावहारिक कठिनाइयों के साथ मिलकर शास्त्रीय तर्क और भी कठोर हो जाते हैं। उनमें सदेह नहीं कि जीवित प्रवृत्ति की अपेक्षा जीवित व्यक्ति का पक्ष थोड़ा दुर्बल है, फिर भी इस विषय में कोई अघा नियम नहीं बन सकता। आप ऐसे कवि या लेखकों को कुछ समय के लिए छोड़ सकते हैं जो अभी अपने कृतित्व के मध्याह्न में न पड़े हैं, किंतु जो प्रौढ़ि को प्राप्त कर चुका है—जिसका कृतित्व पूरा हो चुका है, उनके विषय में रूढ़ि का पालन करना व्यर्थ है। कवि निराला का उदाहरण लिया जा सकता है। उनकी मृत्यु से १०-१५ वर्ष पहले ही उनका कृतित्व पूर्ण हो चुका था, परंतु हमारे विश्वविद्यालय अनुसंधान की अनुमति देने के लिए मानो उनके भौतिक गरीरपात की प्रतीक्षा करते रहे। उनकी आखें बंद होती ही प्रायः प्रत्येक विश्व-विद्यालय में उनसे संबद्ध एक या दो विषय तुरंत ही स्वीकृत हो गये और आज एक मात्र १५-२० शोधार्थी निराला के व्यक्तित्व एवं कृतित्व पर शोध कर रहे हैं। इस प्रकार का प्रतिवध वास्तव में घोर विडवना है। हिंदी में आज ऐसे अनेक समर्थ कलाकार हैं जिन पर अत्यधिक सफल एवं मूल्यवान् अनुसंधान के लिए पूरा अवकाश है, पर विश्वविद्यालय का नियम अभिघात में 'घातक' सिद्ध हो रहा है।

व्यवहार-दृष्टि भी समसामयिक साहित्य के अनुकूल ही पड़ती है। जैसे-जैसे हिंदी-अनुसंधान का विकास हो रहा है, शोध-विषयों की कमी होती जा रही है। उधर हमारे आज के अनुसंधाता का मपक एक ओर प्राचीन विचार-सरणियों और दूसरी ओर उनकी माध्यम भाषाओं—ब्रज तथा अवधी आदि से टूटता जा रहा है। ब्रज-मडल तथा अवध-प्रदेश में भी ऐसा हो रहा है—अन्य राज्यों की, विशेषकर अहिंदी राज्यों की, तो बात ही क्या? ऐसी स्थिति में नया शोधार्थी वर्तमान साहित्य की ओर स्वभावन ही अधिक उन्मुख हो रहा है। वर्तमान भाषा और वर्तमान विचार उसके अधिक निकट हैं। अतः वर्तमान साहित्य को शोध के अयोग्य या अनुपयुक्त घोषित कर देना व्यावहारिक भी होगा।

इस प्रकार, प्रस्तुत प्रश्न के सभी पहलुओं पर विचार करने के बाद मेरा अपना मत यही है कि समसामयिक साहित्य पर निश्चय ही उपयोगी शोधकार्य हो सकता है। किंतु इस विषय में दो तथ्य स्पष्ट हो जाने चाहिए : (१) समसामयिक साहित्य को व्यापक अर्थ में ही ग्रहण करना उचित है अर्थात् केवल छायावादोत्तर साहित्य को समसामयिक साहित्य मानना उचित नहीं—प्रस्तुत विवेचन में मैंने उसका

इसी व्यापक अर्थ में प्रयोग किया है। समसामयिक साहित्य के क्षेत्र में अनुसंधेय विषय की गरिमा पर अपेक्षाकृत अधिक ध्यान देना चाहिए क्योंकि प्राचीन विषय के चारों ओर समय की दूरी के कारण अपने आप ही जो एक स्वर्णिम परिवेश बन जाता है, वर्तमान साहित्य उससे स्पष्टतः वंचित रहता है। वास्तव में, अनुसंधेयता के लिए अन्य बातों की अपेक्षा विषय की गरिमा पर ही अधिक बल देना चाहता हूँ—साहित्यिक गरिमा से विहीन प्राचीन-से-प्राचीन विषय भी निर्मूल्य हो सकता है और उससे मंडित नया विषय भी सर्वथा ग्राह्य माना जा सकता है। 'घाघ की कविता (?) में स्वास्थ्य-संबन्धी संकेत' की अपेक्षा 'पत के काव्य में बिब-विधान' कहीं अधिक उपयुक्त विषय है। उधर, इसका विकल्प भी उतना ही मान्य है—अर्थात् नवीनता के जोश में प्राचीन विषयों को निस्सार घोषित कर कच्ची-पक्की नई रचनाओं को प्राथमिकता देना भी उतना ही अनुचित है नई पत्रिकाओं के पन्नों में मुरझा जाने वाली नई रचनाओं के अर्निमित या अर्धनिर्मित बिब-जाल से मायापच्ची करने की अपेक्षा किसी अज्ञात भक्त-कवि या रीति-कवि के सरस छंदों का विश्लेषण हिंदी-साहित्य के विकास के लिए अधिक श्रेयस्कर होगा।

नवीन शोध-विज्ञान और हिंदी-साहित्य के अनुसंधान में उसकी उपयोगिता

यों तो हिंदी भाषा और साहित्य के क्षेत्र में अनुसंधान का प्रारंभ आज से लगभग ५० वर्ष पूर्व माना जा सकता है जबकि श्री जे० एन० कारपेंटर ने लंदन विश्वविद्यालय से 'डॉक्टर ऑफ डिविनिटी' की उपाधि प्राप्त की थी, परंतु उसका स्वरूप वर्तमान शताब्दी के चतुर्थ दशक में ही व्यवस्थित हुआ। भारतीय विश्व-विद्यालयों में विधिवत् शोधकार्य वस्तुतः १९४० ई० के बाद ही हुआ : उससे पहले देश के विभिन्न विश्वविद्यालयों से सब मिलाकर ५-६ शोधग्रंथ ही स्वीकृत हुए थे। आज कोई तीस संस्थानों में शोधकार्य पूरे वेग से चल रहा है और इस बढ़ते हुए वेग के कारण तरह-तरह की समस्याएँ सामने आ रही हैं—साथ ही अनेक प्रकार के आक्षेप भी हो रहे हैं। इनमें से कुछ समस्याएँ निश्चय ही अवास्तविक हैं और अनेक आक्षेप द्वेष से प्रेरित हैं। फिर भी, २५ वर्ष की इस अत्यंत सक्रिय शोध-साधना के बाद अपनी सिद्धि और असिद्धि का पुनरीक्षण करना अनुचित न होगा।

हिंदी में स्थूल रूप से दो क्षेत्रों में अनुसंधान हो रहा है भाषा के क्षेत्र में और साहित्य के क्षेत्र में। इनमें भाषा के क्षेत्र में तो अभी अनंत अवकाश है क्योंकि हिंदी के विराट् कलेवर में अनेक उपभाषाएँ और बोलियाँ अतर्भुक्त हैं और भाषा-विज्ञान में शोध की नित्य-नवीन प्रणालियों का विकास होता चला जा रहा है। यह मेरा विषय नहीं है, फिर भी इतना तो स्पष्ट ही है कि इस दिशा में हमारे यहाँ विशेष प्रगति नहीं हुई। कारण अनेक हैं साधनों का अभाव, प्रशिक्षित शोधकर्ताओं और शोधनिर्देशकों का अकाल और साथ ही विदेश की, विशेषकर अमेरिका या रूस की, अत्याधुनिक यांत्रिक प्रक्रियाओं को यथावत् स्वीकार करने में भारतीय विद्यार्थी की मनोवैज्ञानिक असमर्थता। हमें इनका उपयोग करना है, परंतु विवेक के साथ यह मानकर कि भाषा केवल जड़ ध्वनि-समूह नहीं है, बल्कि मानव अनुभूतियों का चैतन्य माध्यम है। हिंदी साहित्य के क्षेत्र में अब तक शोध की अनेक पद्धतियों का अवलंबन होता रहा है, जिनमें मुख्य हैं .

- १ सर्वेक्षण-पद्धति : इसके द्वारा हिंदी-साहित्य के किसी काल-खंड, अंग-विशेष अथवा प्रवृत्ति-विशेष का क्रमबद्ध विवरण उपस्थित किया जाता है। यद्यपि यह पद्धति अधिक गंभीर और उत्कृष्ट नहीं है, फिर भी शोध की आरंभिक अवस्थाओं में

इसका अवलंबन अनिवार्य होता है क्योंकि अधिक सूक्ष्म-गहन अध्ययन के लिए भूमि इसी के द्वारा तैयार होती है।

२. आलोचनात्मक अध्ययन-पद्धति : यह अपेक्षाकृत गंभीर पद्धति है। इसमें अनुसंधाता का ध्यान कवि अथवा कृति आदि पर केन्द्रित रहता है और वह उसके विभिन्न साहित्यिक पहलुओं का सांगोपाग विवेचन प्रस्तुत करता है। यह अध्ययन कई प्रकार का हो सकता है (क) काव्यशास्त्रीय अध्ययन—इसमें कवि अथवा कृति के काव्यपक्ष के विविध अंगों का—काव्यरूप, अभिव्यजना-शिल्प, भाषा-शैली, भाव-तत्त्व तथा प्रभाव-गुण आदि का व्यवस्थित और युक्तियुक्त विवेचन रहता है। (ख) समाजशास्त्रीय अध्ययन—यहां साहित्य के सामाजिक तत्त्वों अर्थात् अपने सामाजिक परिवेश के साथ उसके प्रत्यक्ष और परोक्ष संबंधों का तथा नैतिक-दार्शनिक तत्त्वों का अध्ययन रहता है। इसे व्यापक अर्थ में ऐतिहासिक पद्धति भी कहते हैं। (ग) भाषा-वैज्ञानिक तथा शैली-वैज्ञानिक पद्धतियाँ—ये पद्धतियाँ भी शास्त्रीय पद्धतियों के समकक्ष हैं। भाषा और शैली की संरचना का भाषा-विज्ञान तथा शैलीशास्त्र की दृष्टि से विश्लेषण इनका लक्ष्य होता है। शैलीशास्त्र वास्तव में काव्यशास्त्र और भाषा-विज्ञान का मध्यवर्ती अनुशासन है। (घ) मनोवैज्ञानिक पद्धति—इसमें कृतिकार की अंतर्चेतना के द्वारा कृति का अध्ययन विवक्षित रहता है। यह रचना को चैतन्य किया मानकर साहित्य का विवेचन प्रस्तुत करता है।
३. समस्यामूलक पद्धति : इसमें केन्द्रीकरण की प्रवृत्ति और भी अधिक रहती है और शोधकर्ता का लक्ष्य सांगोपाग अध्ययन नहीं होता—वह एक विशिष्ट सूत्र का अनुसंधान करता है जो साहित्य की किसी मौलिक समस्या को उभार कर सामने रखता है : उदाहरण के लिए आधुनिक हिंदी-कहानी में आसदीय तत्त्व, हिंदी-प्रेमगाथा-काव्य में सूफी तत्त्व आदि।
४. तुलनात्मक-पद्धति : यहाँ दो या दो से अधिक भाषाओं के समान कवियों, कृतियों तथा प्रवृत्तियों आदि के समान-असमान तत्त्वों का विवेचन प्रमुख रहता है। इसके द्वारा अध्ययन को व्यापक परिप्रेक्ष्य मिलता है।
५. वर्गीय अध्ययन : इसके अंतर्गत अध्ययन का विषय विशेष लेखक या कृति न होकर लेखकों या कृतियों का वर्ग-विशेष होता है। यो तो प्रत्येक कृतिकार का अपना वैशिष्ट्य है, परंतु अनेक कृतिकार वर्ग के रूप में भी साहित्य-साधना करते हैं—वे कुछ सामान्य सिद्धांत और लक्ष्य लेकर चलते हैं जो व्यक्तिवैचित्र्य रहने पर भी उनके साहित्य को समान रूप से अनुप्राणित करते रहते हैं। अंगरेजी में 'लेक पोइट्स' आदि का और प्राचीन हिंदी-साहित्य में 'अकबरी दरबार के कवियों' का या नए साहित्य में 'सप्तक के कवियों' का वर्ग-सापेक्ष अध्ययन हुआ है।
६. क्षेत्रीय अध्ययन : इस पद्धति के अनुसार किसी क्षेत्र-विशेष की साहित्यिक प्रवृत्तियों का अध्ययन उन्हें प्रतिफलित करने वाले लेखकों और कवियों के

साहित्य के माध्यम से किया जाता है। एक विशेष परिवेश में उद्भूत साहित्य का उस परिवेश के सदस्य में अध्ययन करना भी अपने ढंग से अत्यंत सार्थक हो सकता है और इस दृष्टि से प्रस्तुत पद्धति का अपना पृथक् महत्त्व है। 'दिल्ली के कहानीकार', 'अवध के कवि', 'बुंदेलखंड के वीर-गीत', 'हरियाणा के लोकगीत' आदि इसी प्रकार के शोध-प्रयास हैं।

- ७ इनके अतिरिक्त विषय-विवेचन की दो और प्रमुख पद्धतियाँ हैं—अनुगम पद्धति और निगमन पद्धति। जो सामान्यतः अध्ययन-पद्धति के प्रायः सभी प्रकार-भेदों में आधार रूप से विद्यमान रहती हैं। शास्त्रीय अध्ययन अनुगम-विधि से भी हो सकता है और निगमन-विधि से भी। शास्त्र के अंगों को सामने रखकर उनके आलोक में जो विवेचन किया जाएगा वह निगमन पद्धति से होगा और साहित्य के अंगों का विश्लेषण करने के बाद उपलब्ध तथ्यों का शास्त्र के तत्त्वों और नियमों के अनुसार जो अध्ययन होगा उसकी पद्धति अनुगम पद्धति होगी। काव्य-शास्त्रीय, समाजशास्त्रीय, ऐतिहासिक, दार्शनिक, मनोवैज्ञानिक—इसी प्रकार के अध्ययन उक्त दोनों पद्धतियों से हो सकते हैं।

यहाँ एक बात स्पष्ट हो जाती है और वह यह कि साहित्यिक अनुसंधान के उपर्युक्त सभी प्रकार आलोचना के भी प्रकार-भेद हैं और इसका कारण यह है कि साहित्यिक अनुसंधान और साहित्यिक आलोचना की जाति ही नहीं, उपजाति भी एक है—ये दोनों एक-ही विद्या, साहित्य-विद्या के दो उपभेद हैं। मेरी यह स्थापना आज भी विवाद का विषय बनी हुई है। परंतु मैं आधुनिक अनुसंधान के विधि-विज्ञान से सबद्ध दो-एक प्रसिद्ध ग्रंथों के उद्धरण देकर अपने मत का पोषण करना चाहूँगा। पश्चिम में अनुसंधान की पद्धति और क्रियाविधि आदि पर प्रचुर साहित्य उपलब्ध है जिसमें प्रत्येक अंग को लेकर अत्यंत सूक्ष्म और व्यवस्थित विवेचन किया गया है। इनमें से अधिकांश ग्रंथों का सीधा संबंध सामाजिक विज्ञान और भौतिक-विज्ञान विषयक अनुसंधान से है। परंतु हम उनके मूल सिद्धांतों और नियमों का साहित्यिक अनुसंधान के लिए भी विवेकपूर्वक उपयोग कर सकते हैं। इस विषय की एक प्रसिद्ध पुस्तक है 'अनुसंधान की पद्धतियाँ (मेथड्स ऑफ रिसर्च)'—लेखक कार्टर गुड और डगलस स्केट्स, जिसका संबंध प्रमुख रूप से शिक्षावैज्ञानिक, मनोवैज्ञानिक और समाजवैज्ञानिक अनुसंधान से है। इसके अनुसार अनुसंधान का लक्ष्य, सामान्य रूप से, इस प्रकार परिभाषित किया जा सकता है :

“ज्ञान के प्रति मनुष्य की आकांक्षा की पूर्ति, उसकी विवेक-शक्ति का विकास और क्षमता की वृद्धि—उसके श्रम-भार को कम करना, कष्टों को दूर करना और अनेक प्रकार से जीवन की सुख-सुविधाओं का विस्तार। ये ही अनुसंधान के प्रमुख एवं मौलिक उद्देश्य हैं। $\times \times \times$ अतः, जीवन की समृद्धि और मानव के उत्कर्ष में योगदान करना ही अनुसंधान की चरम सार्थकता है।” (पृष्ठ १५)

उपर्युक्त उद्धरण चूँकि शिक्षाशास्त्रीय एवं समाजशास्त्रीय अनुसंधान से संबंधित है, अतः इसमें जीवन के व्यावहारिक पक्ष पर अधिक बल है; जीवन के स्थान पर चिंतन

और अनुभूति शब्दों का प्रयोग करने से यही साहित्यिक अनुसंधान का उद्देश्य बन जाता है। इस सूत्र के अनुसार मानवीय चिंतन और अनुभूति—मानव-चेतना की समृद्धि और परितोष ही साहित्यिक अनुसंधान का चरम लक्ष्य है। उधर साहित्यिक आलोचना का भी चरम लक्ष्य इसके अतिरिक्त और क्या हो सकता है? दोनों में जो भेद है वह लक्ष्य का नहीं है, बलाबल का है। अनुसंधान में ज्ञान पक्ष प्रबल है और आलोचना में संस्कार।—लक्ष्य की यह एकता ही पद्धतियों के साम्य के लिए उत्तरदायी है।

पाश्चात्य शोध-संस्थानों में क्रियाविधि के प्रशिक्षण पर बड़ा जोर दिया जाता है। पर इन संस्थानों का संबंध भी प्रायः सामाजिक विज्ञानों या शुद्ध विज्ञानों से ही अधिक है। इनमें जो शोध-विषयक शोध हो रही है वह प्रायः उक्त क्षेत्रों में ही हो रही है। साहित्य के क्षेत्र में भी प्रायः वैज्ञानिक तथा समाजशास्त्रीय क्रियाविधि को ही आवश्यक संशोधन के साथ उपयोग में लाने की चर्चा रहती है। क्रियाविधि के प्रमुख अंग हैं—सामग्री-संकलन, परीक्षण (प्रमाणीकरण), त्याग और ग्रहण, विश्लेषण-संश्लेषण (वर्गीकरण); निष्कर्ष और निर्णय।

इनमें प्राथमिक अंग है सामग्री-संकलन—जिसकी विभिन्न विधियों का निदेश संक्षेप में इस प्रकार किया जा सकता है :

- (क) सूत्र-संग्रह या टिप्पण-विधि : अनुसंधान की यह प्रायः सर्वसामान्य विधि है, जिसके द्वारा अनुसंधाता विभिन्न स्रोतों से प्राप्त सूचना को सक्षिप्त टिप्पणियों के रूप में, बाद में उपयोग करने के उद्देश्य से, एकत्र करता है। इसके लिए तरह-तरह के उपायों का प्रयोग किया जाता है जिनमें सबसे अधिक सुगम है कार्डों का उपयोग। यह विधि यों तो प्रायः सभी प्रकार के शोधकार्यों के लिए आवश्यक है—परंतु साहित्यिक अनुसंधान के लिए यह अनिवार्य एवं सर्वाधिक उपयोगी है। वास्तव में, साहित्यिक अनुसंधान में तो पहला व्यावहारिक कदम यही है।
- (ख) प्रश्नोत्तर विधि : इसमें अनुसंधाता विषय के विभिन्न पक्षों से संबद्ध प्रश्नावली तैयार करता है और विभिन्न वर्गों के व्यक्तियों से उत्तर प्राप्त कर, उनके आधार पर तथ्यों का संकलन करता है।
- (ग) साक्षात्कार-विधि : इसके अनुसार विषय से संबद्ध व्यक्तियों से साक्षात् वार्तालाप कर सामग्री-संकलन तथा मत-संग्रह किया जाता है जो अंत में सामग्री का ही अंग बन जाता है। अंतिम दोनों विधियों का आजकल समाज-विज्ञान, नृत्यशास्त्र, मनोविज्ञान, भाषा-विज्ञान आदि के क्षेत्र में बड़ा प्रचार है चारों ओर संग्रहकर्त्ताओं (इन्फॉर्मैंट्स) का एक जाल बिछा रहता है जो संबद्ध व्यक्तियों से संपर्क स्थापित कर वैज्ञानिक रीति से प्रश्नों के उत्तर एकत्र कर उनका संपादन करते हैं। देखा-देखी साहित्य में भी अब इनका उपयोग होने लगा है। परंतु हमारे क्षेत्र में इनकी—प्रश्नोत्तर विधि और साक्षात्कार विधि—दोनों की ही उपयोगिता इतनी सीमित है कि इनका अविचारित उपयोग करने से अनुसंधाता को मार्ग-भ्रम और दिग्भ्रम हो सकता है। इनका

उपयोग सामान्यतः समयसाध्य है और अपने यहाँ के लोगों की मनोवृत्ति ऐसे कार्यों के अनुकूल नहीं है—जिस देश के साहित्यकार अत्यंत आवश्यक व्यावहारिक पत्रों का भी उत्तर देना असाहित्यिक कर्म समझते हो वहाँ क्रमबद्ध प्रश्नावली के व्यवस्थित उत्तर देने का प्रश्न ही नहीं उठता। वास्तव में लिखित और मौखिक प्रश्नोत्तर के लिए प्रश्नकर्ता और उत्तरदाता दोनों के लिए ही एक विशेष प्रकार के प्रशिक्षण की अपेक्षा रहती है जो अभी सर्वत्र सुलभ नहीं है। फिर भी, मैं मानता हूँ कि साहित्यिक अनुसंधान में भी उक्त दोनों विधियों का सही और सार्थक उपयोग हो सकता है और होना चाहिए। उदाहरण के लिए, वर्तमान युग की साहित्यिक प्रवृत्तियों और साहित्यकारों से सबद्ध शोधकार्य में साक्षात्कार पद्धति और प्रश्नावली पद्धति—दोनों की उपयोगिता असंदिग्ध है। प्रसाद और मैथिलीशरण गुप्त के व्यक्तित्व के सबंध में उनके निकटस्थ व्यक्तियों से साक्षात्कार कर अनेक ऐसे प्रामाणिक तथ्य सहज ही उपलब्ध किए जा सकते हैं जो अन्यथा दुर्लभ हैं। पंथ की रचनाओं के सबंधों का प्रामाणिक ज्ञान प्राप्त करने के लिए स्वयं कवि के साथ प्रश्नात्मक वार्तालाप जितना उपयोगी हो सकता है, उतने अन्य उपाय नहीं हो सकते। परंतु यहाँ भी अनुसंधाता को सावधान रह कर कार्य करना होगा क्योंकि इस प्रकार प्राप्त सभी उत्तर व्यक्ति-संसर्गों से लिप्त होते हैं। जब कोई शोधार्थी मुझसे मेरी अपनी आलोचना-पद्धति के विषय में प्रश्न करता है तो मुझ जैसा व्यक्ति भी, जो अनुसंधान के स्वरूप और प्रयोजन से अवगत है और जिसका पेशा ही दूसरों को तटस्थ परिपृच्छा की शिक्षा देना है, निस्संग नहीं रह पाता। ऐसी स्थिति में कृतिकार से, जो इस प्रकार के शिक्षण में होकर नहीं गुजरा, यह आशा कैसे की जा सकती है कि वह अपने कृतित्व के विषय में सर्वथा वस्तुगत सूचनाएँ दे सकेगा? अतः शोधार्थी को विवेकपूर्वक उचित बड़ा (डिस्कार्डेंट) काटने का शिक्षण और अभ्यास होना चाहिए।

क्रियाविधि का दूसरा अंग है सामग्री का परीक्षण एवं प्रमाणीकरण—अथवा शुद्धाशुद्ध का निर्णय। इसके लिए शोधविज्ञान में अनेक उपायों की व्यवस्था है जिनमें वैज्ञानिक परीक्षण (जैसे संबद्ध पदार्थों के रासायनिक परीक्षण), मनोविज्ञान अथवा जीवविज्ञान आदि की पद्धतियों से मानसिक क्रियाओं तथा व्यवहार आदि के परीक्षण, और नाना प्रकार के समाजवैज्ञानिक अथवा मनोवैज्ञानिक प्रयोगों का उल्लेख किया जा सकता है। वास्तव में ये पद्धतियाँ भौतिक विज्ञान, सामाजिक विज्ञान, मनोविज्ञान आदि के लिए अधिक उपयोगी हैं। साहित्य के क्षेत्र में भाषा-संबंधी अनुसंधान में तो इनका प्रभावी उपयोग होता है, परंतु अन्यत्र इनकी सार्थकता सीमित ही है। कागज, स्याही आदि के रासायनिक परीक्षण से पाठ-विज्ञान की अनेक समस्याएँ हल करने में सहायता मिलती है और उधर मनोविज्ञान आदि में प्रयुक्त पद्धतियों के द्वारा लेखकों की मनोवृत्तियों एवं मानसिक प्रक्रियाओं के विषय में प्रामाणिक निष्कर्ष प्राप्त करना अधिक संभाव्य हो जाता है। परंतु इनके विषय में हमें ज्यादा हड़बड़ी करने की जरूरत नहीं है क्योंकि

साहित्य में इनकी उपयोगिता प्रायः अप्रत्यक्ष ही होती है कभी-कभी इस प्रकार के कच्चे-पक्के प्रयोगों के द्वारा अनुसंधाता साहित्य के मर्म से दूर हटकर तरह-तरह के कौतुक करने लगते हैं जिनसे साहित्य के अध्ययन में कोई सहायता नहीं मिलती।

सामग्री के परीक्षण के उपरांत त्याग और ग्रहण का प्रश्न आता है। जो अशुद्ध और अप्रामाणिक है उसका तो स्वतः ही त्याग हो जाता है, परंतु उसके बाद भी काफी सामग्री ऐसी रह जाती है जो अनावश्यक अर्थात् विषय से असंबद्ध होती है : उसका भी त्याग अपेक्षित है। अगला कदम है विश्लेषण-संश्लेषण। यह संयोजन (प्लानिंग) का कार्य है और सामाजिक विज्ञानों में संयोजन अपने आप में एक महत्वपूर्ण विषय है जिसकी अपनी विधि और अपना शास्त्र है। सामग्री का उचित संयोजन करने में इन विधियों और नियमों का पालन निश्चय ही उपयोगी हो सकता है। शोध का अंतिम सोपान है निष्कर्ष और निष्कर्ष जो शोध-साधना का गुणनफल है। शोध के नवीन विधि-विज्ञान में निष्कर्ष आदि प्राप्त करने में सांख्यिकी की विधियों को बड़ा महत्त्व दिया जा रहा है। निष्कर्षण प्रक्रिया में प्रायः विशेष से सामान्य की सिद्धि—विशेष तथ्यों से सामान्य नियमों के विधान—प्रमुख है। इसमें प्रायः औसत और सामान्य गुणनफल आदि निकालने की पद्धतियों का प्रत्यक्ष अथवा परोक्ष रूप से प्रयोग किया जाता है। निष्कर्षों और परिणामों को अधिकाधिक प्रामाणिक बनाने के लिए सांख्यिकी की विधियों का प्रयोग क्रमशः सभी अनुशासनों में बढ़ता जा रहा है और अनुसंधान के विशेषज्ञों का मत आज प्रायः यह बन गया है कि निष्कर्षों को व्यक्ति-तत्त्व से मुक्त रखने के लिए इनका अवलंबन अनिवार्य है। मनोविज्ञान के क्षेत्र में मानव-चेतना की विभिन्न शक्तियों के गुण-परिणाम आदि का आकलन करने के लिए भी इनका उपयोग हो रहा है। साहित्य में कलाकार की प्रतिभा के विभिन्न गुणों के आकलन का, किसी कृति के गुणात्मक प्रभाव आदि का निर्धारण करने का प्रश्न अनेक प्रकार से उपस्थित होता है और वहां अनुसंधाता को अपने निष्कर्ष प्रस्तुत करने के लिए प्रायः अनुमान और कल्पना का आश्रय लेना पड़ता है; पर नवीन शोधविज्ञान ठोस आकड़ों पर आधारित सांख्यिकी की पद्धतियों का अवलंबन अधिक प्रामाणिक मानता है। उदाहरण के लिए, यदि सूर और तुलसी की कल्पना-शक्ति का सापेक्षिक मूल्यांकन करना हो तो सांख्यिकी का विशेषज्ञ इस बात की चिंता नहीं करेगा कि इन दोनों कवियों के काव्य से उसकी या किसी अन्य प्रमाता की कल्पना कहा तक उद्बुद्ध होती है : वह तो दोनों कवियों की कल्पना-शक्ति के मूर्त परिणामों—जैसे बिंबो और झलकारो आदि—की गणना को ही मुख्य प्रमाण मानेगा। यह वास्तव में एक छोटा-सा उदाहरण है : सांख्यिकी-शास्त्र में अत्यंत सूक्ष्म विधियों का विकास हो चुका है जिनको समझना भी साहित्य के विद्यार्थी के लिए कठिन है, उनका उपयोग करना तो दूर की बात रही।

इस प्रकार पश्चिम में—यूरोप के देशों में, विशेषकर अमेरिका में, शोध-विज्ञान विविध अनुशासनों की प्रामाणिक पद्धतियों का उपयोग करता हुआ एक स्वतंत्र विज्ञान के रूप में विकसित हो रहा है और वहां प्रति वर्ष ऐसे ग्रंथों का प्रकाशन होता है जिनमें अनुसंधान के अग्र-प्रत्यग का विस्तार के साथ सूक्ष्म एवं व्यवस्थित विवेचन रहता है।

हिंदी-साहित्य के शोधार्थी के लिए उक्त शोध-विज्ञान और इसकी क्रियाविधि का सम्यक् ज्ञान प्राप्त करना लाभप्रद है, इसमें सदेह नहीं। परंतु उसके प्रयोग में विवेक से काम लेना भी उतना ही आवश्यक है। पश्चिम के देशों में, विशेषकर उन देशों में जिनके पास अपार भौतिक साधन हैं, इन साधनों का उपयोग करने का लोभ इतना बढ़ता जा रहा है कि उससे गंभीर चिंतन को खतरा पैदा होने लगा है। प्रत्येक क्षेत्र में अनुसंधान का विधि-विज्ञान अधिकाधिक यात्रिक होता जा रहा है और ऐसा लगता है जैसे सभी प्रकार का ज्ञान-विज्ञान मानव-चेतना की क्रिया न होकर केवल भौतिक क्रियाओं का सघात मात्र है। इसलिए साहित्य के अनुसंधाता को सतर्क होकर इस मंत्रव्यूह में प्रवेश करना चाहिए—और कुछ ऐसे सिद्ध मंत्र हैं जिनका ध्यान बराबर रखना चाहिए। ये मंत्र संक्षेप में इस प्रकार हैं

साहित्य मानव-चेतना की परिष्कृत अनुभूतियों की वाणी है—उसका भूमि के साथ सहज सवध है, परंतु वह भूमि से लिपटा न रहकर निरंतर ऊपर की ओर उठने के लिए व्यग्र रहता है, अतः यात्रिक विधियों से उसका उचित विवेचन एवं मूल्यांकन नहीं किया जा सकता। अन्य अनुशासनो की प्रवृत्ति जहां बहिर्मुखी है, वहां मानविकी विद्याओं—विशेषकर दर्शन और साहित्य की प्रवृत्ति मूलतः अंतर्मुखी होती है, अतः उनके साधन और उपकरण साहित्य तथा दर्शन आदि से संबद्ध अनुसंधान में यथावत् प्रयुक्त नहीं किये जा सकते।

साहित्य में आत्मतत्त्व की प्रधानता है, अतः साहित्य के अध्ययन में आत्मतत्त्व का बहिष्कार कर एकांत वस्तुपरक अध्ययन की संभावना नहीं है। इस प्रकार का अध्ययन वस्तु से उलझकर जड़ बन जाएगा—क्योंकि साहित्य तत्त्वतः वस्तु नहीं है, अनुभूति है।

साहित्य का बाह्य पक्ष—काव्यबद्ध, काव्यरूढियां, भाषा-शैली, लय-विधान आदि—भी अत्यंत महत्त्वपूर्ण होता है, इसमें सदेह नहीं और उधर उसका सामाजिक पक्ष भी कम महत्त्वपूर्ण नहीं होता, परंतु इन सबकी मूल प्रेरणा है सौंदर्य-भावना, जो मानव-मन की अत्यंत सूक्ष्म-तरल वृत्ति है। अतएव काव्य के बाह्य उपकरणों तथा सामाजिक तत्वों का अपने-आप में स्वतंत्र मूल्य नहीं है—और आधुनिक शोध-विज्ञान की विधियों द्वारा उनका यात्रिक अध्ययन काव्य के अध्ययन में एक सीमा तक ही योगदान कर सकता है। अपनी मूल प्रेरणाओं से विच्छिन्न होकर जहां इस प्रकार का अध्ययन स्वतंत्र बन जाता है वहां उसका उद्देश्य ही नष्ट हो जाता है और वह साधक न होकर बाधक बन जाता है।

आवश्यकता इस बात की है कि साध्य और साधन तथा आत्मा और शरीर के भेद को स्पष्ट रूप में समझते हुए साधन का उपयोग साध्य की पूर्ति के लिए और शरीर का उपयोग आत्मा या चेतना के संवर्धन के लिए किया जाए। जीवन में भौतिक शरीर-साधना का बड़ा महत्त्व है : आज से नहीं आरंभ से ही 'शरीर-माद्यं खलु पुर्वसाधनम्' का मिथ्यात मान्य रहा है—और इसलिए भौतिक जीवन के संवर्धन के सभी उपाय—उनके निमित्त होने वाले नव-नव आविष्कार निश्चय ही काम्य

हैं। परंतु शरीर-साधना जीवन का लक्ष्य नहीं है और इस दृष्टि से उसका स्वतंत्र महत्त्व भी नहीं है। शरीर का संवर्धन इसीलिए आवश्यक है कि उसके माध्यम से चेतना का संवर्धन होता है—स्वतंत्र रूप में शरीर-साधना पशुओं का धर्म है। साहित्यिक अनुसंधान के क्षेत्र में नवीन विधियों का उपयोग इसी दृष्टि से होना चाहिए।

पश्चिम के देशों में इस समय उद्योग-विज्ञान का विकास और विस्तार हो रहा है और उसकी यंत्र-दृष्टि का आक्रमण साहित्य तथा दर्शन आदि पर भी होने लगा है जिसका परिणाम इन क्षेत्रों में उत्पन्न गतिरोध तथा स्तरो के अधःपात में स्पष्ट रूप से लक्षित हो रहा है। बुद्धिमानी इसमें है कि अपने चिंतन की परंपराओं और उनसे मर्यादित अपनी आवश्यकताओं के अनुसार हम केवल उपयोगी व अनुकूल विधियों एवं उपकरणों को ग्रहण करें और जिनसे पाश्चात्य विद्याओं का अपना ही अपकर्ष हो रहा है, उनका अंधानुकरण न करें।

साहित्य का अपना स्वरूप है—यद्यपि उसमें विज्ञान के तत्त्व भी हैं और दर्शन के भी, फिर भी वह न विज्ञान है और न दर्शन—उद्योग-विज्ञान से उसकी प्रक्रिया और उद्देश्य दोनों ही अत्यंत भिन्न हैं। अतः साहित्य के अध्ययन के लिए मुख्य रूप से साहित्यिक विधियों का अवलंबन ही श्रेयस्कर है : अन्य विधियाँ भी उपयोगी सिद्ध हो सकती हैं, किंतु उनका उपयोग साहित्य के उद्देश्यों और क्रियाविधि के संदर्भ में ही होना चाहिए।

उपनिषद् में दो मित्र पक्षियों के रूपक द्वारा ब्रह्म और जीव के भेद का सुंदर व्याख्यान है। इनमें से एक पक्षी ऐसा है जो सर्वथा तटस्थ एवं निर्विकार है और दूसरा फलों का स्वाद ले रहा है। मुझे लगता है कि वर्तमान युग में वृक्ष पर एक पक्षी और आ बैठा है जो फलों के स्वाद में रुचि न लेकर उनकी गणना और साज-संवार में लगा हुआ है। इनमें पहला पक्षी दर्शन या शुद्ध विज्ञान का प्रतीक है जो निर्विकार रूप से जगद्दर्शन करता है, तीसरा पक्षी उद्योग-विज्ञान का प्रतीक है जो जीवन की साज-संवार में लगा हुआ है और दूसरा पक्षी साहित्य का प्रतीक है जो जीवन का रस ले रहा है। हमें इसी दूसरे पक्षी का उचित रीति से पोषण करना है जिससे कि यह निरंतर जीवन का रस ग्रहण करता रहे।

(ख) सिद्धांत

मेरी साहित्यिक मान्यताएं—१

किसी भी लेखक से यह प्रश्न करना कि 'आपकी साहित्यिक मान्यताएं क्या हैं ?' वस्तुतः उसे आत्मविश्लेषण और आत्मस्वीकृति के लिए विवश कर देना है। मेरे लिए शास्त्र का आश्रय लेकर प्रस्तुत प्रश्न का क्रमबद्ध बौद्धिक विवेचन करना कठिन नहीं है, किंतु मैं आत्म-निरीक्षण की पद्धति को ही अधिक प्रामाणिक मानता हूं, अतः पूरी ईमानदारी के साथ मैं अपनी साहित्यिक मान्यताओं का अतः विश्लेषण करने का ही प्रयत्न करूंगा।

आज से लगभग ३५ वर्ष पहले जब किशोर-वय में प्रवेश करने के साथ मैंने कॉलेज के अपेक्षाकृत मुक्त वातावरण में पदार्पण किया तो किशोर-सुलभ कल्पना के संस्पर्श में रागात्मक चेतना की लहरों में मानो रग-से घुलने लगे और कविता के प्रति एक विशेष प्रकार का आकर्षण बढ़ने लगा। जो कविता केवल पाठ्यक्रम का अंग थी, वह अब जैसे अनुभव का विषय बनने लगी। ऐसा प्रतीत होने लगा कि मन में उठने वाली रग-विरगी भावनाओं को काव्य की उक्तियों द्वारा एक विशेष प्रकार का परितोष मिलता हो। रसमयी उक्तियां सुनने-सुनाने के साथ-साथ धीरे-धीरे रचने की स्पृहा और अभ्यास भी बढ़ने लगा। काव्य की उक्तियों के वाचन और रचना से अपनी भावनाओं को व्यक्त करने में एक अपूर्व आत्म-परितोष मिलता था। इस प्रकार कविता मेरे रागात्मक जीवन के आरंभ में आत्माभिव्यक्ति के माध्यम-रूप में ही प्रकट हुई। कविता का यह स्वरूप आज भी मेरे सत्कारों में पूरी तरह रमा हुआ है। कविता को—व्यापक अर्थ में रस के साहित्य अथवा ललित वाङ्मय को—मैं मूलतः आत्माभिव्यक्ति ही मानता हूँ। रागात्मक जीवन के साथ उसका अनिवार्य और अंतरंग संबंध है। मेरे इस कथन को लेकर हिंदी में काफी ऊहापोह और विवाद हुआ है। एक सीधा आक्षेप यह है कि उक्त कथन कोई स्पष्ट और निश्चित धारणा हमारे मन में उत्पन्न नहीं करता, क्योंकि 'आत्माभिव्यक्ति' शब्द का अर्थ ही अपने-आप में अधिक परिभाषित नहीं है। मैं यह मानता हूँ कि प्रत्येक साहित्यिक कृति का संबंध कृतिकार के व्यक्तित्व से है। कृतिकार का अपना रागात्मक जीवन और उसके आधार पर निर्मित जीवन-

दर्शन कृति में अनिवार्यतः प्रतिफलित होता है। यह प्रतिफलन प्रत्यक्ष ही, ऐसा आवश्यक नहीं है। प्रायः यह अप्रत्यक्ष और प्रच्छन्न ही होता है। परंतु वह भी आत्माभिव्यक्ति का ही प्रकार है। सामान्य व्यवहार में हम देखते हैं कि एक व्यक्ति जहां अपने मत को सीधा व्यक्त कर देता है वहां दूसरा अपने को पीछे रखकर प्रसंग के माध्यम से उसे व्यक्त करता है। अभिव्यक्ति की आकांक्षा दोनों को ही है, भेद केवल विधि का है। साहित्य में भी यही होता है। एक कलाकार अपनी रागात्मक अनुभूति की अभिव्यक्ति प्रत्यक्ष रूप से करता है और दूसरा प्रसंग या कथा के व्याज से। वास्तव में अनुभूति तो एक प्रकार का अमूर्त संवेदन मात्र है जिसको व्यक्त करने के लिए प्रतीक और बिंब की आवश्यकता होती है। जो कवि-कलाकार प्रत्यक्ष रूप से अपनी अनुभूति को व्यक्त करता है, उसे भी प्रतीको और बिंबों का ही प्रयोग करना पड़ता है। परंतु उसके बिंब प्रायः प्राथमिक और सरल होते हैं, जबकि दूसरे कलाकार के प्रतीक और बिंब रूढ़ और सश्लिष्ट होते हैं। वास्तव में अपने मूल रूप में प्रकरण और प्रसंग भी तो प्रतीक और बिंब ही हैं। अर्थ के साथ एक का संबन्ध सीधा है, दूसरे का परंपरित। 'विनयपत्रिका' और 'रामचरितमानस' दोनों ही तुलसी की आत्माभिव्यक्ति के दो रूप हैं—इन दोनों में मूल प्रेरणा का भेद न होकर माध्यम-प्रतीको और बिंबों का ही भेद है। दोनों के माध्यम से ही तुलसी ने आत्माभिव्यक्ति की है, केवल उसके प्रकार में भेद है; एक में आत्माभिव्यक्ति प्रत्यक्ष है अर्थात् लघु-सरल प्रतीकों के द्वारा हुई है और दूसरे में व्यापक एवं सश्लिष्ट प्रतीकों के द्वारा। अभिव्यक्ति के प्रतिपक्ष में प्रायः निर्मिति या सृष्टि के सिद्धांत की स्थापना की जाती है। उसके पीछे यह तर्क है कि कलाकार का लक्ष्य कलाकृति की रचना ही होता है। सच्चा कलाकार सौंदर्य की सृष्टि करने के लिए ही कला की साधना करता है—अपनी भावनाओं अथवा विचारों का प्रसार सच्चे कलाकार का उद्देश्य नहीं होता। ज्ञात कुछ ठीक-सी लगती है, किंतु यहां भी तत्त्व का भेद न होकर दृष्टि का ही भेद है—एक ही चीज को दूसरे पहलू से देखा गया है। इसमें संदेह नहीं कि सच्चे कलाकार का लक्ष्य सौंदर्य की सृष्टि ही रहता है, अपने भावों और विचारों का प्रसार नहीं। किंतु सौंदर्य कोई निरपेक्ष वस्तु नहीं है। उसका निर्माण भी तो कलाकार की अपनी भावनाओं और धारणाओं के आधार पर ही होता है। वास्तव में भावनाओं और धारणाओं का प्रचार तो आत्माभिव्यक्ति का अत्यंत स्थूल रूप है। उसका सूक्ष्म और उत्कृष्ट रूप तो सौंदर्य की सृष्टि ही है। कला की सृष्टि शून्य में नहीं हो सकती। उसके लिए कुछ-न-कुछ आधार चाहिए जिसे कलाविद् मूर्त उपकरण का नाम देते आए हैं। और ये मूर्त उपकरण हैं क्या? कलाकार का अपना भावबोध ही कला का मूल उपकरण है। अतः निर्मिति का सिद्धांत अभिव्यक्ति से मूलतः भिन्न नहीं है : भेद केवल बलाबल का है। अभिव्यक्ति में वस्तु-तत्त्व माध्यम है और आत्म-तत्त्व प्रधान, जबकि निर्मिति में आत्म-तत्त्व प्रच्छन्न रहता है और वस्तु-तत्त्व उभरकर सामने आ जाता है। तत्त्व-दृष्टि से विचार करने पर सौंदर्य चेतना का ही फूल है, प्रकृति का नहीं। अनेक कला-भर्मजों ने सौंदर्य की सर्जना में कलाकार की तटस्थ दृष्टि को

ही प्रमाण माना है। उनका स्पष्ट कथन है कि कला भाव का मोचन नहीं, बल्कि भाव से पलायन है; अहम् की अभिव्यक्ति नहीं, वरन् अहम् का विसर्जन है। कृती कलाकार अपने राग-द्वेष को व्यक्त करने के लिए या अपने अहंकार के परितोष के लिए कला की रचना नहीं करता, वरन् अपने राग-द्वेष के परिष्कार के लिए या अहम् से मुक्ति पाने के लिए ही वह कला की साधना करता है। अभिव्यक्ति-सिद्धांत का इस स्थापना से कोई विरोध नहीं है, उसके अनुसार भी व्यक्तिगत राग-द्वेष का उद्गार कविता नहीं है। अभिव्यक्ति अर्थात् कला-सृजन की प्रक्रिया में पड़कर व्यक्तिगत भाव भी स्व-पर की सीमाओं से मुक्त होकर व्यापक चेतना—शास्त्रीय शब्दावली में, निर्विघ्न प्रतीति—का विषय बन जाता है। अतः कविता भाव का वमन नहीं है, यह तो मैं भी मानता हूँ, किंतु यह मान्यता आत्माभिव्यक्ति के सिद्धांत के विरुद्ध नहीं है क्योंकि अभिव्यक्ति वमन नहीं है।

इसी प्रसंग में मुझे कवि पंत के कथन का अनायास ही स्मरण हो आता है। उनका मतव्य है कि काव्य में अनुभूति को मुख्य और कल्पना को गौण मानना समीचीन नहीं है। कुछ अन्य कलाविदों की तरह वे शायद अनुभव और अनुभूति में भेद करते हैं। लौकिक जीवनगत अनुभव अनुभव है और कलात्मक अनुभव अनुभूति है जिसके अंतर्गत सुंदर कल्पनाएँ भी आती हैं। 'तुम समर्पण-सी भुजाओं में पड़ी हो' जैसे भासल और अनगढ़ लौकिक अनुभव की अपेक्षा मानव के स्वर्णिम भविष्य या किसी 'चिर-सुंदर' की कल्पना या कल्पनात्मक अनुभूति अधिक काव्योचित है—यह तर्क मेरे मन में नहीं बैठता। कल्पना के पीछे जब तक अनुभव की शक्ति नहीं रहती तब तक वह घट में नहीं उतरती, हवा में तैर जाती है। मानव के सुख-दुःख की सह-अनुभूति पर आश्रित मधुर-तिव्र चित्रों में जो कवित्व है, वह उसके ऊर्ध्व विकास की भव्य कल्पनाओं में नहीं है।

यही काव्य के प्रयोजन का प्रश्न भी उठता है। कुछ विद्वानों का मत है कि काव्य का कोई प्रयोजन नहीं हो सकता। प्रयोजन की आकांक्षा तो व्यवसाय-बुद्धि में ही संभव है और साहित्य की उच्चतर भूमिका में व्यवसाय-बुद्धि के लिए स्थान कहा? लेकिन यह भी एक बात को कहने का खूबसूरत ढंग ही है। इसका अर्थ केवल इतना ही है कि काव्य का कोई भौतिक और स्थूल प्रयोजन नहीं होता—धन, यश, उपदेश या प्रचार काव्य का लक्ष्य नहीं हो सकता। यह मैं भी मानता हूँ, और पूरी निष्ठा के साथ सिद्धांत तथा व्यवहार में इसका पालन करता हूँ। किंतु, मैं यह भी मानता हूँ कि निष्प्रयोजन कर्म ससार में नहीं होता। जिस किसी सदर्भ में प्रयोजन के अभाव की कल्पना की जाती है वह अभाव का अर्थ केवल प्रच्छन्नता होता है। जैसे, जीवन में कोई व्यक्ति यदि अपने किसी सत्कर्म का चैक फौरन ही भुनाना चाहता है तो हम उसकी वणिग्-वृत्ति की निंदा करते हैं; इसी प्रकार काव्य में भी वणिग्-वृत्ति को निंद्य ही मानना चाहिए। किंतु इससे प्रयोजन का निषेध नहीं होता, क्योंकि वास्तव में निष्प्रयोजन कर्म निरर्थक कर्म का ही पर्याय बन जाता है। अब सवाल यह है कि काव्य का प्रयोजन क्या है? मेरा उत्तर है—आनंद। शास्त्र में आनंद के प्रतिस्पर्धी अनेक

प्रयोजनों की कल्पना की गई है। इनमें समष्टि के घरातल पर 'लोक-कल्याण' और व्यष्टि के घरातल पर 'चेतना का परिष्कार' मुख्य है। मैं दोनों को यथावत् स्वीकार करता हूँ। लेकिन ये भी आत्यंतिक प्रयोजन नहीं हैं, इनका प्रयोजन भी तो आनंद ही है। मनुष्य अपने सभी कर्म 'आत्मनः कामाय' ही करता है। इसके प्रतिपक्ष में विचारकों के दूसरे वर्ग ने 'लोकहिताय' की प्रतिष्ठा की है। किंतु, यह केवल दृष्टि का ही भेद है। आत्मवादी जहां प्रकृति को अपनी चेतना के भीतर खींचकर उसका भोग करता है, वहां लोकवादी आत्मा का प्रकृति में विस्तार करता है। पर ये दोनों ही अपने-अपने ढंग से आनंद-साधना ही करते हैं। वैसे भी, आनंद से बड़ा कल्याण और क्या हो सकता है? और, जो कल्याणकर नहीं है वह आनंद ही कैसे होगा? व्यष्टि के घरातल पर चेतना का परिष्कार भी एक प्रक्रिया ही है, परिणति नहीं है। परिणति उसकी भी आनंद ही है। अतः आनंद का निषेध मैं जीवन और काव्य दोनों में ही असंभव मानता हूँ।

काव्य के तीन सर्वमान्य तत्त्वो—भाव, कल्पना और बुद्धि—में, मैं भाव को ही आधार मानता हूँ। शेष दो उसके सहायक हैं। अतः काव्य का आस्वाद मूलतः भाव का ही आस्वाद है—इन्द्रियगम्य प्रकृत भाव का नहीं, बरन् कल्पनागम्य शुद्ध अथवा निर्व्यक्तिक भाव का। आस्वाद के इसी रूप को शास्त्र में रस कहा गया है। इस प्रकार काव्य के संदर्भ में आनंद का विशिष्ट अर्थ है रस, और यही काव्य का प्रयोजन है।

काव्य के मूल्य का प्रश्न भी इसी से संबद्ध है। काव्य-मूल्य का अर्थ है वह गुण अथवा गुण-समवाय जिसके द्वारा काव्य की सिद्धि का निर्धारण किया जाता है। इस दृष्टि से मूल्य का आधार अंततः प्रयोजन ही सिद्ध होता है। काव्य का प्रयोजन जब रस या आस्वाद है तो उसका मूल्य हुआ आस्वाद्यत्व। जिस काव्य में रागात्मक आस्वाद प्रदान करने की क्षमता त्रितनी अधिक होगी, उतना ही उसका मूल्य होगा।

यहां फिर एक प्रश्न उठता है कि क्या मैं रसास्वाद के अंतर्गत शुक्लजी द्वारा कल्पित कोटियों का हामी हूँ? मेरे मन में इस संबंध में द्विविधा रही है। रसानुमूति की कोटियों की कल्पना शास्त्र को सर्वथा अग्राह्य है; किंतु व्यवहार में तो हम रस के मात्रा-भेद की बात करते ही हैं। यदि रस की कोटियों की कल्पना अग्राह्य है तो 'शाकुंतलम्' की अपेक्षा 'उत्तररामचरितम्' अधिक सरस है अथवा एक छंद की अपेक्षा दूसरा अधिक सरस है—इसका क्या अर्थ? मेरे विचार से रस का मात्रा-भेद केवल विस्तार में है, गुण में नहीं—अर्थात् सिद्धि की अवस्था में रस का स्वरूप अखंड है; किंतु संकलित प्रभाव की अवस्था में, रागात्मक स्थितियों के सख्या-भेद से, मात्रा का भेद हो जाता है। 'साकेत' 'यशोधरा' की अपेक्षा अधिक सरस है, इसका अर्थ यह है कि 'साकेत' में रसात्मक स्थिति या अपेक्षाकृत अधिक है जिनका संकलित प्रभाव अधिक स्थायी तथा सघन होता है। स्फुट छंद के संदर्भ में यह तर्क अधिक कारगर नहीं प्रतीत होता। किंतु नहीं; वहां भी जो भेद है, वह भी विस्तार का ही है। जो छंद अधिक सरस है उसके द्वारा अपेक्षाकृत अधिक चित्तवृत्तियों की समाहित संपन्न होती है और

अधिक चित्तवृत्तियों की समाहिति के कारण रस-दशा अधिक समय तक रहती है। चित्तवृत्तियों का जाल जितना विस्तृत और जटिल होता है, उनकी समाहिति में उतना ही समय लगता है—और इसी समय के अनुपात से उसमें स्थायित्व भी अधिक होता है। मात्रा का भेद आस्वाद में नहीं है—आस्वाद-दशा के स्थायित्व में है। रसास्वाद की आवृत्ति से उसमें स्थायित्व के साथ घनत्व का भी अनुभव होने लगता है। रस में मात्रा-भेद की प्रतीति की यही व्याख्या है। यह भेद स्वरूपगत नहीं है, गुणात्मक भी नहीं है—कालिक और नैतिक है अर्थात् आस्वाद-दशा के स्थायित्व और उसके सत्-असत् प्रभाव का ही मापक है।

रसात्मक मूल्यों के अतिरिक्त काव्य के मनीषियों ने नैतिक, सांस्कृतिक तथा कलात्मक मूल्यों का भी निर्वचन किया है। इन मूल्यों का निषेध कौन कर सकता है? वस्तुतः काव्य के महत्त्व का निर्णय करने में इनका योगदान असंदिग्ध है। किंतु ये मूल्य मौलिक तथा आत्यंतिक नहीं हैं—या तो आनुषंगिक हैं या माध्यमिक, अर्थात् नैतिक और साहित्यिक मूल्यों का महत्त्व इसीलिए है, कि उनके द्वारा रसात्मक बोध में स्थिरता एवं स्थायित्व आता है; और, कलात्मक मूल्य—सही शब्दों में शिल्पगत मूल्य—रस-सिद्धि के माध्यम हैं, स्वतंत्र नहीं हैं क्योंकि शिल्प या कला का मूल्य भी तो रस ही है। वास्तव में यह विवाद नया नहीं है। पुरा काल में एक ओर ध्वनि अथवा चक्रोक्ति तथा दूसरी ओर औचित्य-सिद्धात के रूप में उपर्युक्त मूल्य प्रकारांतर से रस के प्रतिद्वंद्व में सामने आ चुके हैं और रस के साथ इनके आंतरिक संबंध तथा रस के संदर्भ में इनके सापेक्षिक महत्त्व का निर्णय इतिहास कर चुका है।

अभी कुछ दिन पूर्व एक गोष्ठी के उपरांत किसी मित्र ने प्रस्तुत प्रसंग में एक रोचक प्रश्न उठाया था “क्या रस-सिद्धात की शब्दावली में आधुनिक कविता का सम्यक् विवेचन एवं मूल्यांकन किया जा सकता है?” इस प्रश्न का उत्तर मैं अपनी पुस्तक में दे चुका हूँ। अमुक काव्य में कौन-सा रस है या विभाव-अनुभाव का चक्र पूरा हुआ कि नहीं—यह प्रश्न सार्थक नहीं है। सार्थक प्रश्न तो यह है कि उक्त काव्य के काव्य-गुण का आधार मूलतः उसका रागात्मक प्रभाव है या नहीं? रस-सिद्धात एक विकासशील सिद्धात है—सिद्धात के विकास के साथ उनकी विवेचन-पद्धति और शब्दावली में भी परिवर्तन-संशोधन होता रहा है। आचार्य शुक्ल इस युग के सर्वाधिक समर्थ रसवादी आलोचक थे। उन्होंने तुलसी, सूर और जायसी के प्राचीन (आधुनिक नहीं) काव्यों का विवेचन एवं मूल्यांकन मूलतः रस-सिद्धात के आलोक में ही किया है, किंतु उनकी तीनों महनीय कृतियों में आलंबन-उद्दीपन अथवा अनुभाव-विभाव का परिगणन करने वाली रूढ़ पद्धति तो प्रयोग नहीं हुआ। जहां कहीं उन्होंने रसागो का रूढ़ विवेचन किया भी है वहां उनका उपेक्षा-भाव सर्वथा मुखर हो उठा है—मानो पुराणपथ के परितोष के लिए ही खास रियायत कर रहे हों। आचार्य शुक्ल ने जहां भाव, विभाव, अनुभाव आदि शब्दों का नवीन आलोचनाशास्त्र और मनोविज्ञान के प्रकाश में अर्थविस्तार किया है वहां ‘रागात्मक सबंधों’ तथा ‘भौतिक प्रसंगों’ के अनुसंधान, सौंदर्य-शक्ति-शील के निरूपण, सूक्ष्म, अवदात और उदात्त भावनाओं के

विश्लेषण तथा 'व्यक्ति एवं लोक की भावभूमियों' के उद्घाटन द्वारा रससिद्धांत का युगानुकूल पोषण एवं विकास भी किया है। छायावाद-युग के आलोचक ने 'ऐंद्रिय' और 'अतींद्रिय' अनुभूतियों, 'प्रत्यक्ष' एवं 'परोक्ष' आलंबन, मानव तथा प्रकृति की 'रम्याद्भुत सौंदर्य-विवृतियों' का विश्लेषण कर रस-सिद्धांत का और भी अधिक परिधि-विस्तार किया। छायावाद-युग में रस के स्थान पर सौंदर्य का प्रयोग होने लगा—जैसे आत्मा का सौंदर्य, भाव का सौंदर्य आदि। प्रकृति पर चेतना का आरोपण भी तत्त्व-रूप में सुंदर और सरस के भेद को मिटाने का आग्रह था। हिंदी के पूर्ववर्ती कवियों के विरुद्ध यह आक्षेप था कि उनके लिए प्रकृति की सत्ता भावना के स्थूल उद्दीपक से अधिक नहीं रह गई थी जिसके फलस्वरूप विश्व-सौंदर्य का अधिकारी रस की परिधि से बहिष्कृत हो चला था। छायावाद के आलोचक ने स्पष्ट किया कि प्रकृति में केवल आलंबनत्व की ही नहीं, आश्रयत्व की भी प्रतिष्ठा हो सकती है। रस के रम्य पाश में हरिण-हरिणी तो कालिदास के समय में ही फंस चुके थे :

शृंगे कृष्णमृगस्य वामनयनं कण्डूयमानां मृगीम् ।

—अ० शा० । १७६.

अब सूर्य-उषा, चंद्र-निशा, आकाश-पृथ्वी, सागर-सरिता भी फसने लगे। छायावादी काव्य के अशरीरी सौंदर्य और अतींद्रिय शृंगार की व्याख्याएं एकांत रसपरक ही थीं। भेद इतना था कि स्थायी भाव का स्थान सौंदर्य-चेतना ने ले लिया था और उधर अवचेतन मन का (छायावाद में इस संदर्भ में 'अंतश्चेतन' का प्रयोग ही अधिक हुआ है) द्वार खुल जाने से प्रतीकों के माध्यम से भाव-परिधि के अनंत विस्तार की संभावनाएं उत्पन्न हो गई थीं। समसामयिक काव्य में एक ओर मानव-करुणा और द्वंद्व, दूसरी ओर संवेदना, सह-अनुभूति तथा भाव-बोध स्थायी-संचारी के ही विकास-रूप हैं। महामानव के स्थान पर लघुमानव आलंबन बना और रस के चक्रों में हंसों तथा मयूरों के स्थान पर कौवे और मुर्गे तथा मत्तगयंदों के स्थान पर आलसी गंडे फंसने लगे। अतः रस के स्वरूप-विकास के साथ-साथ रसात्मक बोध की व्याख्या नहीं बदली—यह धारणा और तर्क दुराग्रह के ही द्योतक हैं।

वास्तव में प्रस्तुत विवाद का मूल गहरा है। इसका संबंध केवल काव्य-दर्शन से न होकर संपूर्ण जीवन-दर्शन से है। एक मत तो यह है कि जीवन के मूल्य चिरंतन हैं : देश-काल के अनुरूप उनमें संशोधन और विकास होता रहता है, परंतु मूल तत्त्व अक्षुण्ण रहते हैं। दूसरा दृष्टिकोण यह है कि जीवन-मूल्य सापेक्षिक ही हो सकते हैं अर्थात् देश-काल के अनुसार उनमें परिवर्तन अवश्यभावी है। किसी भी देश-युग के सिद्धांतों का जन्म सदा अपने परिवेश से ही होता है, अतः उनकी सार्थकता वही तक सीमित है—भविष्य के लिए उनका महत्त्व ऐतिहासिक ही रहता है। इस दृष्टि से कोई भी सिद्धांत सार्वभौम और सार्वकालिक नहीं हो सकता। हमारी अपनी धारणा पहले मत के पक्ष में ही है। वास्तव में सत्य सार्वभौम और सार्वकालिक है; जो ऐसा नहीं है वह सत्य नहीं है। किसी भी सिद्धांत के मूल्यांकन का आधार उसका मूलवर्ती सत्य ही हो सकता है; अतः जिस सिद्धांत के मूल में सत्य का अंश जितना अधिक

६४ : आस्था के चरण

होगा, उतना ही वह सार्वभौम एवं सार्वकालिक होगा और उतना ही उसका महत्त्व होगा । देश-काल के अनुसार संशोधन तथा विकास की क्षमता उसमें स्वभावतः निहित रहती है क्योंकि सत्य जड़ तो हो ही नहीं सकता, किंतु विकास की कल्पना मूल के आधार पर ही की जा सकती है, मूल से उच्छिन्न होकर नहीं । इसी तर्क से मैं रस को सार्वभौम और सार्वकालिक काव्य-सिद्धांत मानता हूँ ।

मेरी साहित्यिक मान्यताएं—२

कविता या रस के साहित्य के सदस्य में मैं नये-पुराने का कायल नहीं हूँ। तत्त्व-दृष्टि से जिस तरह नये और पुराने आदमी का भेद करना बेमानी है, उसी तरह नये या पुराने काव्य में आत्मा का भेद मानना भी निरर्थक है। मेरी इस मान्यता को लेकर भी लिखित और मौलिक रूप से काफी विवाद हुआ है। अनेक साहित्य-चिंतक इस प्रकार की स्थापना पर आश्चर्य करते हैं। उन्हें यह समझने में ही कठिनाई होती है कि नये-पुराने के सर्वथा स्पष्ट भेद से इनकार करना आज के युग में कैसे संभव हो सकता है? उनकी दृष्टि में यह भेद इतना प्रत्यक्ष है कि उसके लिए प्रमाण की भी आवश्यकता नहीं है। लेकिन उनका यह अकाट्य विश्वास और उससे प्रेरित आश्चर्य भी मेरे मन में प्रत्यय उत्पन्न नहीं कर पाता। वास्तव में स्थिति न इतनी प्रत्यक्ष है और न इतनी सरल। अतः इस विषय पर थोड़ा विस्तार से विचार करना आवश्यक हो जाता है।

प्रश्न यह है कि क्या मानव के स्वभाव में कुछ ऐसे तत्त्व हैं जिन्हें हम शाश्वत मान सकते हैं—अर्थात् जिनके विषय में हम यह मान सकते हैं कि उनकी अभिव्यक्ति का प्रकार मात्र बदलता है, उनका मूल रूप नहीं। यदि यह सत्य नहीं है कि मानव-प्रकृति के कुछ मूल तत्त्व ऐसे हैं जो देश-काल से परे हैं अर्थात् देश-काल के भेद से जिनमें भेद नहीं आता, तो फिर प्रत्येक प्रसंग में मानवता की दुहाई देने का क्या अर्थ है? फिर तो मानव-कल्याण, मानव-मूल्य आदि शब्दों का कोई अर्थ नहीं रह जाता। मानवता, मानव-कल्याण, मानव-मूल्य आदि शब्दों के निरंतर और सर्वव्यापी प्रयोग से यह सिद्ध हो जाता है कि मानव-प्रकृति में कुछ तत्त्व ऐसे हैं जो सार्वभौम तथा सार्वकालिक हैं, जो विभिन्न देश-काल के मानव-प्राणियों में मूलतः समान हैं। इन्हीं तत्वों की अभिव्यक्ति जीवन के नाना रूपों और कर्मों में होती है। काव्य भी उनमें से एक है और अपनी परिष्कृति तथा प्रभाव के कारण उसका विशिष्ट गौरव है। जिस प्रकार मानव-स्वभाव के व्यक्त रूपों में देश-काल के अनुसार परिवर्तन होता रहता है, किंतु उसके मूल तत्त्व (==मानवत्व) स्थिर रहते हैं, इसी प्रकार कविता के व्यक्त रूपों में परिवर्तन होता रहता है—नये-पुराने का भेद भी होता रहता है—किंतु उसके मूल तत्त्व (==कवित्व) का स्वरूप स्थिर रहता है। अतः कविता के संदर्भ में नई-पुरानी की जगह अच्छी-बुरी या इससे भी आगे कविता-अकविता का भेद मुझे अधिक सार्थक प्रतीत होता है। इसका अभिप्राय यह नहीं है कि बिहारी और पंत

या घनानंद और गिरिजाकुमार की कविता के भेद की प्रतीति मुझे नहीं है—भेद तो स्पष्ट ही है : कव्य का भी और कथन की भूमि का भी; किंतु यह भेद मात्र कवित्व-गुण का निर्णय नहीं करता—यह स्वरूप-वर्णन में सहायक होता है, मूल्यांकन में नहीं। अजेय को नई रूप-विवृतियों का अधिक सटीक ज्ञान है—केवल इसी एक तथ्य के आधार पर वे रत्नाकर से अधिक समर्थ कवि नहीं बन जाते। प्रश्न है रूप की मूल्य-गहन अनुभूति और उसकी अविकाचिक पूर्ण अभिव्यक्ति का। प्रकार के भेद को आत्मा का भेद मान लेने से ही—या फैशन को ही सौंदर्य मान लेने से, आज का मूल्य-त्रोध इतना खंडित और एकांगी, तथा अपनी एकांगिता में इतना दुराग्रही, हो गया है कि विकृति और प्रकृति का भेद करना उसके लिए कठिन हो रहा है।

मेरे विचार में आधुनिकता अपने-आप में मूल्य नहीं है। इसकी अपेक्षा तो युग-त्रोध का अधिक महत्त्व है, किंतु वह भी मूल्य नहीं है—कम-से-कम मौलिक मूल्य नहीं है। जीवन-त्रोध या उसमें आगे आत्म-त्रोध ही वास्तविक मूल्य है। आधुनिकता या युग एक परिप्रेक्ष्य मात्र है जिसका दृष्टि के लिए अपना महत्त्व है, किंतु परिप्रेक्ष्य या दृष्टि भी सत्य का का त्याग तो नहीं ले सकती! नया कहानीकार प्रेमचंद की अपेक्षा या नया कवि प्रसाद की अपेक्षा युग-सत्य के अधिक निकट है, यह नारा आज आम हो गया है और आज का हर नया लेखक इसी के द्वारा अपने को स्थापित करने का उद्यम प्रयत्न कर रहा है। पर इस नारे की बुनियाद ही गलत है क्योंकि सत्य युगापेक्षी नहीं है। प्रेमचंद भी अपने युग-सत्य के अधिक निकट थे किंतु उनके साहित्य का वही अंश बच रहा जो युग-सीमित सत्य की नहीं, युग-मुक्त सत्य की अभिव्यक्ति करता है। वास्तव में नया लेखक अपनी सुविधानुसार 'कालयुक्त' और 'कालमुक्त' सत्य—दोनों का ही उपयोग करता है। अपनी समसामयिक दो विरोधी प्रवृत्तियों के, जिन्हें रुढ़ शब्दावली में हम स्वच्छंदतावाद और प्रगतिवाद कहते आ रहे हैं—मुकाबले में वह दो परस्पर विरोधी शस्त्रों का प्रयोग करता है। रोमानी काव्य-चेतना के विरोध में वह युग-केन्द्रित या अण-प्रतिबद्ध है और सामाजिक काव्य-चेतना के मुकाबले में वह कालमुक्त है। मैं समझता हूँ, ईमानदारी इसी में है कि सत्य को कालमुक्त ही मान लिया जाय—काल एक परिप्रेक्ष्य मात्र है सत्य के दर्शन का, वह सत्य की सीमा नहीं है।

रस के प्रति मेरे आग्रह से यह भ्रांति हो सकती है कि अभिव्यंजना या कला का मेरी दृष्टि में विशेष मूल्य नहीं है। परंतु बात ऐसी नहीं है। रस-सिद्धांत के अंतर्गत अभिव्यक्ति की अपेक्षा कैसे हो सकती है? आरंभ में तो रस की प्रकल्पना कला-रूप में ही की गई और बाद में जब वह अनुभूति या आस्वाद के रूप में ही मान्य हो गया तब भी 'गुणालंकार-संपदा' का आधार उसके लिए अनिवार्य बना रहा। वास्तव में शब्दार्थ के बिना तो काव्य की सत्ता ही नहीं रहती और काव्य का माध्यम यह शब्दार्थ अनिवार्यतः चमत्कृत होता है, इसमें मुझे संदेह नहीं। चमत्कार शब्द को लेकर हिंदी-आलोचना में काफ़ी विवाद हुआ है परंतु यह भारतीय काव्यशास्त्र का अत्यंत व्यंजक शब्द है। चमत्कारपूर्ण शब्दार्थ में अभिप्राय ऐसे शब्दार्थ का है जो कवि की सुंदर,

कल्पना-रमणीय अनुभूतियों से भारित होकर पाठक के चित्त में वैसी ही सुंदर प्रतीति उत्पन्न करने में सक्षम होता है। अर्थ और वाणी का अभिन्न सवध एक स्वीकृत तथ्य है। अर्थ के चमत्कृत होते ही वाणी भी अनिवार्यतः चमत्कृत हो जाती है। हृदय के उच्छ्वास से वाणी का उच्छ्वसित हो जाना सामान्य, अनुभूत घटना है। मोटे शब्दों में, 'हृदय का उच्छ्वास' यदि रस या रस का निकटवर्ती अनुभव है तो वाणी का उच्छ्वास वक्रता या अलंकार का ही समानार्थक शब्द-समूह है। अतः अनुभूति की रमणीयता का अनिवार्य माध्यम रमणीय शब्दावली ही हो सकती है—अर्थात्, अभिव्यजना-कला काव्य का अनिवार्य तत्त्व है, इसमें सन्देह के लिए अवकाश नहीं है। अनुभूति और अभिव्यक्ति के परस्पर सवध के विषय में तीन मत हैं : (१) अनुभूति का अभिव्यक्ति के बिना, सवेदनपुत्र के अतिरिक्त कोई अस्तित्व नहीं होता। जब हम प्रेम, घृणा, निराशा आदि की अनुभूति की बात करते हैं तो इस अनुभूति में अभिव्यक्ति निहित रहती है। अनुभूति अपने मूल रूप में संवेदनो का पुत्र है; मानसिक अभिव्यक्ति के द्वारा ही वह रूप धारण करती है। इस मत के अनुसार अभिव्यक्ति के दो रूप हैं—एक मानसिक या आंतरिक, जो मन के भीतर ही पूर्ण हो जाता है और दूसरा बाह्य, जो शब्दार्थ, रंग-रेखा आदि के द्वारा इस आंतरिक अभिव्यक्ति को भीतिरु, इन्द्रियगम्य आकार देता है। यह अभिमत कोचे का है। (२) अनुभूति और अभिव्यक्ति का पृथक् अस्तित्व है : अनुभूति के तत्त्व अभिव्यक्ति के तत्त्वों के माध्यम से रूप धारण करते हैं।—यह रीतिवादियों का मत है। (३) अनुभूति और अभिव्यक्ति तत्त्वतः अभिन्न हैं परंतु व्यावहारिक घरातल पर—विवेचना के लिए—उनकी पृथक् सत्ता की कल्पना न केवल असंगत ही नहीं है वरन् उपयोगी भी होती है।—भारतीय तथा पश्चात्य काव्यशास्त्र के गभीरचेता आचार्यों का प्रायः यही मत है—तत्त्व-दृष्टि से शायद पहला मत ही ठीक हो, परंतु व्यवहार-दृष्टि से तीसरा ही ग्राह्य है। पहला मत दर्शन के क्षेत्र में उपयोगी हो सकता है, परंतु आलोचना के लिए—विशेषकर व्यावहारिक आलोचना के लिए, तीसरे मत को स्वीकार किये बिना कोई चारा नहीं है। स्वभावतः मुझे यही मध्यवर्ती स्थिति अधिक ग्राह्य है। अनुभूति और अभिव्यक्ति का अभिन्न सवध है—परंतु विवेचन की सुविधा के लिए उनको पृथक् मानना आवश्यक हो जाता है। अनुभूति और अभिव्यक्ति के अभिन्न संबंध की स्वीकृति ही अभिव्यक्ति की अनिवार्यता को सिद्ध कर देती है—और अभिव्यजना के सौंदर्य को मैं कविता का अनिवार्य तत्त्व मानता हूँ। दोनों को यदि पृथक् रूप में देखा जाय, तो अनुभूति का सापेक्षिक महत्त्व निश्चय ही अधिक है क्योंकि कविता का प्राण वही है और अभिव्यक्ति के सौंदर्य का आधार भी वही है—अर्थात् अनुभूति से अनुविद्ध होकर ही अभिव्यक्ति में सौंदर्य या चमत्कार की सृष्टि होती है। उक्ति-वक्रता के बिना भी काव्य की स्थिति सम्भव है, यह मैं नहीं मानता; किंतु शब्द-अर्थ के प्रयोग में हाथ की सफाई दिखाकर चमत्कार उत्पन्न कर देने से कविता की सृष्टि नहीं हो सकती, यह भी स्वतः-सिद्ध है। ऐसा चमत्कार कृत्रिम ही होता है क्योंकि वाणी का असली चमत्कार तो भाव-प्रेरित ही हो सकता है। इस प्रकार आचार्य शुक्ल की इस स्थापना

को तो मैं यथावत् स्वीकार करता हूँ कि भाव-प्रेरित वक्रता ही कविता के अग्रगंत आती है किंतु उनकी इस दूसरी मान्यता को स्वीकार करना मेरे लिए कठिन है कि रमणीय भाव की अभिव्यक्ति वक्रता के अभाव में भी संभव है। आखिर, अभिव्यक्ति की रमणीयता है क्या? भाव और कल्पना का जब शब्द-अर्थ में अनुवेध हो जाता है तो अनायास ही उसमें भी चारुत्व का समावेश हो जाता है और चारुत्व तथा वक्रता शास्त्र में पर्याय है। आज से बीस वर्ष पहले जब हिंदी साहित्य में प्रगतिवाद का जोर था, काव्य में सामाजिक चेतना के प्रति आग्रहशील विद्वानों का आक्षेप था कि मैं शिल्प के साथ पक्षपात करता हूँ और आज नवलेखन के समर्थक यह शिकायत करते हैं कि मैं शिल्प की उपेक्षा करता हूँ। किंतु काव्य के मौलिक तत्वों के विषय में मेरी स्थिति में कोई परिवर्तन नहीं हुआ। मेरा विश्वास तब भी यह था और आज भी है कि भाव के सौंदर्य से दीप्त शब्द-अर्थ का सौंदर्य ही कविता है। सौंदर्य अत्यंत व्यापक है, उसकी विवृति के अनेक रूप एवं प्रकार हैं और इस दृष्टि से उसमें विकास तथा परिवर्तन की प्रचुर संभावनाएं हैं। किंतु इस विकास और परिवर्तन की एक सीमा अवश्य है जिसके भीतर ऐसे भाव-रूप और वस्तु-रूप नहीं आ सकते जो प्रतीति और परिणति दोनों में ही अप्रीतिकर हैं। पिछले पचीस वर्षों की निरंतर साहित्य-साधना के फलस्वरूप यह तथ्य मेरी चेतना में निरंतर भास्वर और बद्धमूल होता गया है। विरोधी इसे स्थविरता कह सकता है और अविरोधी इसे स्थिरता मान सकता है। मैं भी एक ऐसी मान्यता को, जो मैंने बिना किसी पूर्वग्रह के प्राप्त की है और जो पिछले पचीस वर्षों के अव्ययन-मनन से निरंतर पुष्ट होती रही है, अशुद्ध या सदीर्घ कैसे मान लूँ?

कविता की अभिव्यजना के दो मूल तत्त्व हैं—बिंब और छंद। अमूर्त अनुभूति को मूर्त बनाने में ही इनकी सार्थकता है। अनुभूति मन या हृदय का विषय है, उसे इन्द्रियों का विषय बनाना ही अमूर्त को मूर्त करना है, क्योंकि इन्द्रियों के माध्यम से ही श्रोता या पाठक का मन विषय का अनुभव करता है। अतः कवि अपनी अनुभूति को बिंबों के द्वारा मूर्तित करता हुआ पाठक के मन में सह या सम अनुभूति जगाने का प्रयत्न करता है। यह प्रयत्न ही कला-साधना है। ये बिंब सामान्यतः तो पांच जानेंद्रियों—चक्षु, श्रोत्र, त्वक्, घ्राण और रसना—के विषय-क्रम से पांच प्रकार के हो सकते हैं, किंतु इनमें प्रमुख दो ही हैं : चाक्षुष और श्रोत। रूप-बिंब चाक्षुष होते हैं और लय-बिंब श्रोत। यद्यपि ये दोनों ही बिंब हैं पर प्रचलित अर्थ में चाक्षुष बिंब को ही प्रायः बिंब कहते हैं। श्रोत बिंब-विधान का नाम रूढ शब्दावली में छंद है—और प्रायः इन दोनों में विरोध भी हो जाता है या मान लिया जाता है। उदाहरण के लिए, आज कविता का पूरा बल चाक्षुष बिंब पर ही है, श्रोत बिंब अनपेक्षित ही नहीं, कवित्व में बाधक भी मान लिया गया है। मेरे विचार में यह विरोध मिथ्या है और कविता की खंडित धारणा का ही परिणाम है। भारतीय काव्य-चिंतन आरंभ में ही साहित्य शब्द के सार्थक प्रयोग द्वारा इस संभावना का निराकरण कर चुका है। चाक्षुष बिंब अर्थ का रूपात्मक प्रस्फुटन है और श्रोत बिंब या छंद शब्द की गत्यात्मक योजना है। अतः मुरु जैसे व्यक्ति के लिए, जो साहित्य को शब्द-अर्थ का सामंजस्य मानता है और

कविता को साहित्य का सर्वश्रेष्ठ रूप इसलिए मानता है कि उसमें यह सामाजिक अधिकाधिक पूर्ण होता है, कविता की इस खंडित परिभाषा को नवचिंतन का एक प्रवाद मात्र मानने के अलावा कोई चारा नहीं रह जाता। छंद कविता नहीं है, यह मान्यता प्रायः आरंभ से ही रही है; आज इसका रूप उलटकर यह हो गया है कि कविता छंद नहीं है, अर्थात् कविता के लिए छंद की आवश्यकता नहीं है, बिंब मात्र कविता के लिए पर्याप्त है। बात यही रुक जाती तब भी ठीक था पर वह तो और आगे बढ़ गई है : कविता अर्थ भी नहीं है, कविता कविता भी नहीं है—कविता अकविता है। ये सब आस्थाहीन चिंतन के चमत्कार हैं जो बालमनोवृत्ति के लोगों को ही आकृष्ट कर सकते हैं।

वास्तव में कविता की वह पुरानी परिभाषा आज भी असिद्ध नहीं हुई है—कविता आज भी शब्दार्थ के माध्यम से भाव की कल्पनात्मक अभिव्यक्ति है। भाव का रूप उच्छ्वासमय होता है, अतः उससे गर्भित होकर शब्द में गति=लय अनायास ही उत्पन्न हो जाती है और चूंकि अभिव्यक्ति की स्थिति तक पहुंचते-पहुंचते यह भाव समाकलित हो जाता है, अतः लय भी समाकलित होकर सहज क्रम से छंद बन जाती है। उधर कल्पनात्मक अभिव्यक्ति का एक ही अर्थ है—बिंबों द्वारा मूर्तीकरण। अतः छंद और बिंब कविता की अभिव्यंजना के अनिवार्य तत्त्व हैं, ऐसी मेरी निश्चित धारणा है। जिस प्रकार कविता केवल छंद नहीं है, इसी प्रकार वह केवल बिंब भी नहीं है। वह तो छंद और बिंब द्वारा अभिव्यक्त रमणीय (भावसंपृक्त) अर्थ है। यह बात पुरानी हो सकती है, पर सही है।

साहित्य के कला-पक्ष के प्रति अनुराग होने के कारण उसकी रूप-विधाओं में भी मेरी गहरी दिलचस्पी रही है और अपनी व्यावहारिक तथा सैद्धांतिक दोनों प्रकार की आलोचनाओं में मैं विस्तार से उनके विषय में लिखता रहा हूँ। परंतु विधाओं के इस भेद को मैं न मौलिक मानता हूँ और न तात्त्विक; अर्थात् मैं यह नहीं मानता कि रूप के भेद से काव्य के आस्वाद में कोई मौलिक अंतर पड़ जाता है। जैसा कि शब्द से स्पष्ट है, रूप का भेद आत्मा का भेद कैसे हो सकता है? इसका अर्थ यह हुआ कि गद्य-काव्य और पद्य-काव्य के विभिन्न उपभेदों के अंतर से, या इसके भी आगे गद्य-काव्य तथा पद्य-काव्य के अंतर से भी, आस्वाद में मूल अंतर नहीं पड़ता। प्रश्न उठता है कि क्या प्रबंध-काव्य और प्रगीत-काव्य अथवा उपन्यास और नाटक या प्रबंध-काव्य और नाटक-उपन्यास का आस्वाद एक-सा ही होता है? क्या माध्यम-भेद से आस्वाद में अंतर नहीं आता? अपने अनुभव के आधार पर मेरा उत्तर है—नहीं। माध्यम के सूक्ष्म भेद से प्रक्रिया में भेद हो जाता है—किंतु परिणति की स्थिति में भेद मैं नहीं मानता। प्रबंध और प्रगीत का भेद या प्रबंध-काव्य और उपन्यास का या प्रगीत और कहानी की आस्वादन-प्रक्रिया का भेद तो स्वतः स्पष्ट है, किंतु परिणति सबकी चित्त की समाप्ति में अथवा चेतना की विधाति में ही होती है या होनी चाहिए। प्रबंध में भी अनायास ही प्रगीतमय प्रसंगों की उद्भावना और प्रगीत में भी संदर्भ की सृष्टि—इसी प्रकार उपन्यास और प्रबंध में नाट्य-तत्त्व या प्रबंध और

१०० : आस्था के चरण

नाटक में आख्यान की विविध प्रविधियों का अनायास समावेश इस बात का प्रमाण है कि रूप-विधा का भेद मौलिक नहीं है। बाहर से प्रगीत और प्रबंध-काव्य का भेद अत्यंत स्पष्ट प्रतीत होता है, परंतु जब हम प्रबंध-काव्य के कवित्व-गुण का निर्धारण करते हैं तो अनायास ही शुक्लजी की तरह (जो स्वयं प्रबंधकाव्य के अत्यंत प्रबल समर्थक थे) हम उसके मार्मिक भावपूर्ण स्थलों की ही खोज करने लगते हैं—अर्थात् प्रबंध के काव्यगुण का आधार भी प्रायः उसके प्रगीतात्मक प्रसंग ही ठहरते हैं। इसीलिए एक अंग्रेज मनीषी ने बेलाग कह दिया कि समस्त काव्य मूलतः प्रगीत ही होता है। ऐसा ही एक अन्य सिद्धांत-वाक्य यह है—“समस्त काव्य मूलतः रोमानी ही होता है।” इन सूत्रों में अतिव्याप्ति हो सकती है, और है भी, किंतु इनसे यह सकेत अवश्य मिलता है कि साहित्य के रूप-भेदों में मौलिक अभेद है।

मेरी साहित्यिक मान्यताएं—३

मैं व्यवसाय से आलोचक हूँ, अतः आपके मन में यह सहज जिज्ञासा हो सकती है कि आलोचना के विषय में मेरी मान्यताएं क्या हैं ? किंतु वास्तविकता यह है कि आलोचना के विषय में मैंने सबसे कम सोचा है। यह बात विचित्र लग सकती है, किंतु है नहीं; क्योंकि आलोचना मेरे व्यवहार का विषय है, विचार का नहीं। जिस प्रकार कवि असल मानी में कविता की रचना से ही सरोकार रखता है, उसके तत्त्व-चिंतन से नहीं, उसी प्रकार आलोचक भी मूलतः काव्य का ही विचार करता है, आलोचना का नहीं। लेकिन जिस तरह कवि-कर्म के प्रति प्रबुद्ध कवि काव्य का तत्त्व-चिंतन कर सकता है और प्रायः करता भी है, इसी तरह आलोचक के लिए भी अपने कर्म की व्याख्या, अर्थात् उसके आदर्श तथा व्यवहार की व्याख्या, प्रस्तुत करना कठिन नहीं है : और, जो हाज़िर है उसमें हुज्जत क्या !

आलोचना को मैं निश्चय ही ललित साहित्य का अंग मानता हूँ। आलोचना कला है या विज्ञान ? यह प्रश्न नया नहीं है।—लेकिन आलोचना के स्वरूप-निर्धारण में इसकी सार्थकता आज भी असंदिग्ध है। आलोचना की आत्मा कलामय है, किंतु इसकी शरीर-रचना वैज्ञानिक है। आत्मा के कलामय होने का अर्थ यह है कि आलोचना भी मूलतः आत्माभिव्यक्ति ही है—यहां भी आलोचक कलाकृति के विवेचन-विश्लेषण के माध्यम से आत्मलाभ करता है। आलोचना का विषय रसात्मक होता है और आलोचना की परिणति भी आत्मसिद्धि में ही होती है, अतः रस का अभिषेक आलोचना में भी रहता है। शरीर-रचना के वैज्ञानिक होने का आशय यह है कि आलोचना की पद्धति में विज्ञान के रीति-नियमों का पालन करना आवश्यक तथा उपादेय होता है। यही वह गुण है जो आलोचक को सामान्य सहृदय से वैशिष्ट्य प्रदान करता है। मैंने आज से लगभग पचीस वर्ष पूर्व आत्म-निरीक्षण के आधार पर अपने एक लेख में यह स्थापना की थी कि आलोचक एक विशिष्ट 'रसग्राही पाठक' ही होता है। उस समय मेरा शास्त्र से घनिष्ठ परिचय नहीं था, इसलिए शास्त्र के परिचित पारिभाषिक शब्द 'सहृदय' के स्थान पर मुझे 'रसग्राही पाठक' शब्दावली का प्रयोग करना पड़ा था। मेरी मान्यता अब भी वही है, शास्त्र ने उसे और पुष्ट कर दिया है। कृति के रस-ग्रहण के सदर्भ में आलोचक सहृदय से अभिन्न है, किंतु इस रस-तत्त्व के विवेचन में वह पाठक से विशिष्ट है। दोनों के भेद की बात बहुत-कुछ वैसी ही है जैसी कि श्रोत्रे ने साधारण कलाकार और विशेष व्यवसायी कलाकार के

भेद के विषय में कही है। श्रोत्र के मत से प्रत्येक व्यक्ति कलाकार होता है—उसमें और व्यावसायिक कलाकार में भेद प्रकृति का नहीं होता गुण और मात्रा का होता है अर्थात् व्यावसायिक कवि के पास सामान्य व्यक्ति-कवि की अपेक्षा अपनी सहजानुभूति को मूर्त रूप प्रदान करने के साधन एवं उपकरण अधिक होते हैं। यही भेद सामान्य सहृदय और विशेष सहृदय अर्थात् आलोचक में होता है। साहित्य का आस्वादन दोनों ही करते हैं, किंतु उस आस्वादन का विश्लेषण आलोचक ही कर सकता है। कुछ विद्वानों के मन में यह शका उठती है कि इस विवेचन-विश्लेषण से क्या लाभ? अर्थात् भोक्ता और कर्त्ता के बीच में इस मध्यस्थ अभिकर्त्ता की क्या आवश्यकता? आलोचक के प्रति उनका दृष्टिकोण प्रायः वैसा ही होता है जैसा कि जीवन-व्यवहार में सामान्य उपभोक्ता का अभिकर्त्ता या एजेंट के प्रति होता है। किंतु यह सहज स्थिति नहीं है। वैसे तो अर्थ-विधान के अंतर्गत अभिकर्त्ता का महत्त्व भी कम नहीं है—वह निर्माता के समकक्ष नहीं है, यह ठीक है, परंतु निर्माता उस पर काफी हद तक निर्भर करता है, यह भी उतना ही सत्य है। फिर भी आलोचक अभिकर्त्ता नहीं है। उसकी भूमिका कहीं अधिक सर्जनात्मक है। वह कवि या कथाकार की कोटि का सर्जक नहीं है, किंतु उसका कर्म भी अपने ढंग से सर्जनात्मक है, इससे इनकार नहीं किया जा सकता। काव्य का विषय जीवन है पर कवि अपने विषय का सृजन नहीं करता, पुनः-सृजन ही करता है। इसी तरह आलोचना का विषय काव्य है और आलोचक भी एक प्रकार से अपने आलोच्य विषय का पुनः सृजन करता है। सृजन के ही अर्थ में आलोचनाशास्त्र के अंतर्गत एक और सरल शब्द का प्रयोग होता है और वह है आख्यान। काव्य की एक अत्यंत परिचित परिभाषा है—काव्य जीवन का आख्यान है। इसी शब्द का प्रयोग करते हुए सीधे तौर पर कहा जा सकता है कि आलोचना काव्य का आख्यान है। यहाँ भी, स्पष्ट है कि आख्यान विवेचन मात्र का वाचक न होकर पुनः-सृजन का ही वाचक है, अन्यथा 'काव्य जीवन का आख्यान है'—यह वाक्य सही अर्थ खो बैठता है। आलोचना के सदर्भ में भी आख्यान वस्तु-विश्लेषण मात्र नहीं है, यहाँ भी पुनः सृजन की प्रक्रिया चलती है। भेद केवल दो है। पहला भेद करण या साधन का है—अर्थात् कवि के साधनों में भावना और कल्पना प्रधान है, बुद्धि प्रायः विश्लेषण में ही सहायक होती है, जब कि आलोचक के कर्म में मूलतः भावना और कल्पना का सम्यक् उपयोग रहते हुए भी बुद्धि अधिक सक्रिय रहती है। दूसरा भेद सृजन-शक्ति के बलाबल का है। कवि जीवन का पुनःसृजन करता है और आलोचक काव्य का, अर्थात् जीवन के पुनःसृजन का पुनःसृजन करता है। सृजन का परिणाम है पदार्थ और पुनःसृजन का परिणाम है विव। अतएव कवि-व्यापार में विव-रचना का ही प्राधान्य रहता है। इस पद्धति से पुनःसृजन के पुनःसृजन का अर्थ होता है विव के भी विव=प्रतिविव का निर्माण, अर्थात् ऐसे विव का निर्माण जो रचना-प्रक्रिया में विव की अपेक्षा अधिक सूक्ष्म और घूमिल हो जाता है। इस प्रकार, आलोचक का कर्म कवि-कर्म की अपेक्षा कम सर्जनात्मक रह जाता है, यह सच है। कवि-कर्म में जहाँ विवों के प्रयोग की प्रचुरता रहती है वहाँ आलोचना में इन विवों की धारणा या प्रत्यय अधिक उपयोग

मे आते हैं—और सही शब्दों में काव्य में ऐंद्रिय-मानसिक विषय प्रमुख रहते हैं जबकि आलोचना में मानसिक-प्रज्ञात्मक बिंबों का आधिक्य रहता है।

कहने का तात्पर्य यह है कि कवि-कथाकार और आलोचक की सर्जन-क्षमता में मात्रा और साधन-उपकरण का ही भेद अधिक है, प्रकृति का भेद इतना नहीं है। जिस प्रकार काव्य भाव का उफान या कल्पना की क्रीड़ा नहीं है, उसी प्रकार आलोचना भी बुद्धि का विलास नहीं है। कविता, उपन्यास या नाटक की भाँति आलोचना भी सर्जनात्मक सदृश (क्रिएटिव विजन) से अनुविद्ध एवं परिव्याप्त रहती है। कवि यदि रमणीय (राग-कल्पनात्मक) अनुभूतियों के माध्यम से आत्माभिव्यक्ति करता है तो आलोचक कवि की इस आत्माभिव्यक्ति के आख्यान के माध्यम से। इसी अर्थ में, और इसी कारण से, आलोचना को मैं ललित साहित्य का अंग मानता हूँ।

आलोचना का यही तात्त्विक (या सात्त्विक) स्वरूप है। इसके आगे आलोचना और आलोचक के कुछ अन्य कर्तव्य-कर्मों की भी चर्चा की जाती है—जैसे साहित्य का मूल्यांकन, उसकी गतिविधि का नियमन, आदि। मेरी दृष्टि में यह सब आरोपित दायित्व है, और काफी हद तक व्यावसायिक कर्म है। मूल्यांकन की उपेक्षा मैं नहीं करता—वह भी प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप में अनायास ही हो जाता है। कृति के आस्वाद का विश्लेषण करते हुए आपसे-आप दोनों प्रकार के तत्त्व उभरकर सामने आ जाते हैं : ऐसे तत्त्व जो उसके आस्वाद्यत्व के साधक हैं, और वे तत्त्व भी जो उसमें बाधक हैं। आस्वाद के विश्लेषण में उसके उन स्थायी और अस्थायी तत्त्वों की परीक्षा भी निहित रहती है जो अतत्त्व। नैतिक और मानवीय मूल्यों से संबद्ध हो जाते हैं। इस प्रकार मूल्यांकन कोई स्वतंत्र प्रक्रिया न होकर आख्यान की प्रक्रिया का ही अंग—सही शब्दों में—परिणामी अंग है, और, इस रूप में वह काम्य भी है, कम-से-कम, उपादेय तो है ही। किंतु स्वतंत्र कर्म के रूप में वह व्यवसाय बन जाता है और व्यवसाय तथा धर्म में जितना अंतर है, उतना अंतर ही मूल्यांकन और आलोचना के सहज रूप में भी पड़ जाता है : स्वतंत्र रूप में मूल्यांकन, वास्तव में, सर्जनात्मक नहीं रह जाता।

साहित्य की गतिविधि के नियमन का दायित्व और भी अधिक व्यावसायिक है, उसमें रस के स्थान पर शक्ति की स्पृहा ही प्रमुख हो जाती है। वहाँ सर्जना का तो प्रश्न ही नहीं उठता, निर्माण या रचना का कार्य भी पीछे पड़ जाता है और राजनीति अर्थात् बलाबल की नाप-तोल ही सामने रहती है। मैं समझता हूँ कि यहाँ साहित्यकार स्वधर्म से च्युत हो जाता है। निश्चल आत्माभिव्यक्ति के स्थान पर मताग्रह का बोलबाला हो जाता है और राग-द्वेष के विगलन के स्थान पर अहंकार का सर्वधन ही मुख्य हो जाता है। स्पष्ट है कि रस के साहित्य के अंतर्गत यह सब नहीं आ सकता। इस प्रकार का दम लेकर जो आलोचक चलता है, वह समर्थ प्रचारक तो बन सकता है, मर्मवेत्ता साहित्यकार नहीं।

आप शायद साहित्य के इतिहास से कुछ प्रमाण देकर मेरी स्थापना का खंडन करना चाहे। मल्लिनाथ की यह गर्वोक्ति संस्कृत-साहित्य के इतिहास में प्रसिद्ध है :

भारती कालिदासस्य दुर्व्याख्याविषमूच्छिता ।

एषा सञ्जीवनी व्याख्या तामद्योज्जीवयिष्यति ॥

—मल्लिनाथ, स० टी० कुमारसम्भव १।१

—कालिदास की भारती दुर्व्याख्या के विष से मूच्छित पड़ी थी, मेरी यह संजीवनी टीका आज उसे जीवनदान करेगी ।

आचार्य शुक्ल ने भी क्या जायसी का उद्धार नहीं किया ? मैं समझता हूँ कि यह दृष्टिभ्रम है । मल्लिनाथ और आचार्य शुक्ल को निमित्त होने का श्रेय अवश्य दिया जा सकता है—किंतु कालिदास या जायसी के निर्माता ये कैसे माने जा सकते हैं ? कालिदास के सदर्भ में मल्लिनाथ की गर्वोक्ति का महत्त्व आलोचक के आत्मतोष से अधिक मानना क्या किसी मर्मज्ञ के लिए संभव है ? वास्तव में उसे अभिधार्थ में ग्रहण करने की भूर्खता कौन कर सकता है ? इसमें सदेह नहीं कि जायसी को प्रकाश में लाने का श्रेय शुक्लजी को है, किंतु शुक्लजी को अधिक-से-अधिक अनुसंधान का ही गौरव दिया जा सकता है । रत्न की खोज या परख करने वाला, रत्न की मूल्यवत्ता का कारण नहीं हो सकता । इसी अर्थ में, बड़े-से-बड़ा आलोचक भी कवि को बनाने या बिगाड़ने का गर्व नहीं कर सकता । महावीरप्रसाद द्विवेदी के विषय में मैथिली-शरण गुप्त के निर्माण का दावा करना उतना ही गलत है जितना 'विशाल भारत' के संपादक के लिए निराला को नष्ट कर देने का दम करना ।

इसी प्रकार, साहित्य की गतिविधि के नियंत्रण का दायित्व भी आलोचक के स्वधर्म से बाहर की बात है । साहित्य का विकास प्रज्ञा के आधार पर न होकर सर्जना के आधार पर ही होता है, और, जैसा कि मैं अभी स्पष्ट कर चुका हूँ—समान स्तर पर तुलना करने पर—कलाकार की सर्जना-शक्ति आलोचक की सर्जना-शक्ति से अधिक प्रबल ठहरती ही है । जो साहित्य आलोचना की गर्भी से मुरझा जाय या जिसके विकास के लिए आलोचना के सहारे की जरूरत पड़े, उसमें प्राण-शक्ति कम ही माननी चाहिए । साहित्य को दिशा तो अष्टा कलाकार ही देता है । आलोचक सघात और प्रतिघात में उसकी प्रतिभा पर शाण रखने का कार्य करता है । उदाहरण के लिए, शुक्लजी जैसे आलोचक की मेघा की चट्टान में टकराकर छायावादी कवियों की प्राण-धारा में और भी अधिक वेग आ गया था । अभी किसी लेखक ने नयी कविता की मफाई में लिखा था कि उन्हीं वैसे समर्थ आलोचक नहीं मिले जैसे कि छायावाद को अनायास ही प्राप्त हो गए थे । मैं समझता हूँ कि यह उलटी दलील है । वास्तव में छायावाद की आलोचना इसलिए अधिक पृष्ठ और प्रौढ़ है कि उसका आलोच्य विषय अपेक्षाकृत अधिक भव्य है; क्योंकि यह तो एक परीक्षित तथ्य है कि किसी युग की आलोचना का स्तर उसके साहित्य के स्तर को अबाध रूप से प्रतिबिम्बित करता है । अतः साहित्य की गतिविधि का नियंत्रण करने की महत्वाकांक्षा आलोचक के लिए कल्याणकर नहीं हो सकती । मेरे मन में यह आकांक्षा कभी नहीं उत्पन्न हुई; आलोचना-कर्म के प्रति मेरे अपने दृष्टिकोण में इसके लिए कोई अवकाश ही नहीं रहा । इसीलिए प्रायः प्रतिष्ठित, या ऐसा काव्य ही, जिसमें स्थायी मूल्य स्पष्ट लक्षित हो,

मेरी आलोचना का विषय रहा है—किसी कृति को या कृतिकार को स्थापित करने की स्पृहा मेरे मन में नहीं आयी। इसीलिए, शायद अपने समसामयिक या नये लेखकों में मैं लोकप्रिय नहीं हो सका। पर, मैं इसे अपना दुर्भाग्य नहीं मानता, क्योंकि आलोच्य विषयों की गरिमा से जो कुछ मैंने पाया है वह इस लोकप्रियता से अधिक काम्य और स्थायी है।

साहित्य का धर्म

इस देश में साहित्य और धर्म का ऐसा अभिन्न सवध रहा है कि आधुनिक साहित्य-स्रष्टा और आलोचक को इन दोनों को पृथक् करने के लिए परिश्रम करना पड़ा। पाश्चात्य समीक्षकों ने जब यह कहकर भारतीय साहित्य को हेय सिद्ध करने का प्रयत्न किया कि वह शुद्ध साहित्य की ऐहिक विभूतियों से हीन प्रायः धर्म का ही अंग है, तो भारत की प्रवृद्ध बौद्धिक चेतना के लिए अपने साहित्य की धर्म-निरपेक्ष सत्ता की स्थापना अनिवार्य हो गई। परिवर्तनकाल में मूल्यों में कुछ ऐसी अस्थिरता आ गई कि साहित्य और धर्म में एक प्रकार से विरोध का आभास होने लगा। इस धारणा का अभी अंत नहीं हुआ है और इसका कारण यह है कि साहित्य और धर्म दोनों ही शब्दों के अर्थ अत्यंत अनिश्चित हैं। अब भी शब्दार्थ की यह नम्यता भ्रांति उत्पन्न कर सकती है, अतः साहित्य और धर्म शब्दों के अर्थ का निश्चय आज के इस परिसवाद की पहली आवश्यकता है।

साहित्य—भारतीय काव्यशास्त्र में प्रस्तुत प्रसंग में दो शब्दों का प्रयोग होता है—(१) वाङ्मय, और (२) साहित्य। पारिभाषिक दृष्टि से वाङ्मय का अर्थ अधिक व्यापक है; उसकी परिधि में वाणी का संपूर्ण आलेख आ जाता है। वाङ्मय के दो प्रमुख भेद हैं : इह वाङ्मयमुभयथा शास्त्र काव्यञ्च (राजशेखर)। आधुनिक शब्दावली में शास्त्र का अर्थ है ज्ञान का साहित्य और काव्य का अर्थ है रस का साहित्य। आज के परिसवाद के अंतर्गत साहित्य का अभीष्ट अर्थ है 'रस का साहित्य' (वस्तुतः संस्कृत में 'साहित्य' शब्द का प्रयोग 'रस का साहित्य' के अर्थ में ही होता है—उसका वर्तमान व्यापक रूप और तज्जन्य अस्थिरता उसे अगरेजी शब्द 'लिटरेचर' का पर्याय मान लेने का परिणाम है। संस्कृत में इसका स्वरूप और प्रयोग सर्वथा परिनिष्ठित है। काव्य=साहित्य=रस का साहित्य (क्रिएटिव लिटरेचर)। साहित्य का शाब्दिक अर्थ है : सहित का भाव अर्थात् सहभाव। कुछ विद्वानों ने सहित का अर्थ हितसहित या कल्याणमय करने का प्रयत्न किया है, किंतु वह वर्तमान वाग्विलास है, काव्यशास्त्र में उसके लिए कोई प्रमाण नहीं मिलता। इसी प्रकार गुरुदेव रवीन्द्रनाथ ने भी आधुनिक विचारधारा के सदर्भ में उसका अर्थ-विस्तार किया है : "सहित शब्द से साहित्य में मिलने का एक भाव देखा जाता है। वह केवल भाव-भाव का, भाषा-भाषा का, ग्रन्थ-ग्रन्थ का मिलन नहीं है; परन्तु मनुष्य के साथ मनुष्य का—अतीत के साथ वर्तमान का— मिलन है।" किंतु यह भी कवि के अपने वैदग्ध्य का चमत्कार है। शास्त्रः

मे उसका एक ही निम्नान्ति अर्थ है—शब्द-अर्थ का सहभाव : शब्दार्थयो. यथावत् सहभावेन विद्या साहित्यविद्या (राजबेखर)। सहभाव का यहा विशिष्ट अर्थ है—पूर्ण सामञ्जस्य, ऐसा समभाव, जिसमे दोनों मे से कोई न न्यून हो और न अतिरिक्त : यही साहित्य का तात्त्विक अर्थ है। अतः साहित्य से अभिप्रेत है वाङ्मय का वह रूप जिसमे शब्द और अर्थ का पूर्ण सामञ्जस्य हो। यह एक ओर शास्त्र से भिन्न है क्योंकि उसमे अर्थ की गुस्ता शब्द को भाराक्रात कर देती है, और दूसरी ओर संगीत आदि से भी, जिसमे शब्द की तरलता मे अर्थ का क्षय हो जाता है।

दूसरा शब्द है धर्म। धर्म का व्युत्पत्त्यर्थ है—ध्रियते अनेन यः सः धर्मः, जो धारण करे वह धर्म है। वे मूल विशेषताएँ या गुण जो किसी पदार्थ के अस्तित्व को धारण करते हैं (एसेन्शल्स)—संक्षेप मे प्राण-तत्त्व, मूल प्रवृत्ति, प्रकृति या स्वभाव। धर्म का एक दूसरा अर्थ भी है कर्तव्य-कर्म, जो मूल अर्थ का ही विकास है क्योंकि प्रवृत्ति ही अनुशासित होकर कर्तव्य का रूप धारण कर लेती है। अतएव धर्म का समन्वित अर्थ होता है प्रकृति और कर्तव्य-कर्म।

इस प्रकार 'साहित्य के धर्म' के अंतर्गत आज हमारा विवेच्य विषय है—आधुनिक आलोचना-शास्त्र की शब्दावली मे, 'ललित वाङ्मय की प्रकृति और उद्देश्य' और संस्कृत काव्यशास्त्र की शब्दावली मे, 'काव्य की आत्मा एवं प्रयोजन'।

जैसा कि मैंने अभी निवेदन किया, शास्त्र की प्रकृति या प्राण-तत्त्व है शब्द और अर्थ का पूर्ण तादात्म्य—अर्थ का शब्द के साथ पूर्ण तादात्म्य वाणी की चरम सिद्धि है। तत्त्व-रूप मे अर्थ आत्मा की अनुभवज्ञानमयी स्थिति का ही नाम है और शब्द का अर्थ है प्राकट्य, अतः अर्थ का शब्द-रूप मे प्राकट्य आत्म-साक्षात्कार की ही एक प्रमुख प्रक्रिया है। भारतीय काव्य-दर्शन मे इसी तर्क के आधार पर अर्थ को शब्द और शब्द को शिवा या शक्ति कहा गया है—'रुद्रोऽर्थः अक्षरस्सोमा'—और उन दोनों के अर्धनारीश्वर-रूप मे साहित्य की कल्पना की गयी है। आत्मसाक्षात्कार का नाम आनंद है। प्रकृति के विविध उपादानों के द्वारा आत्मा अपना साक्षात्कार करने का प्रयत्न करता रहता है—यह प्रयत्न या साधना ही जीवन है, साधना की सफलता-विफलता ही जीवनगत सुख-दुःख और उसकी सिद्धि ही 'आनंद' है जो सुख और दुःख से अतीत पूर्ण आत्म-लाभ या सामरस्य की स्थिति है। आनंद का मूल रूप एक और अखंड है, माध्यमभेद से उसके नामों मे भेद हो जाता है। वाणी के माध्यम से जो आत्म-सिद्धि प्राप्त होती है उसका शास्त्रीय नाम रस है। इस व्याख्या के अनुसार अर्थ और शब्द का साहित्य सहज रसमय होता है—रस उसका अंतरंग लक्षण है, बहिरंग विशेषण मात्र नहीं है। एक वाक्य मे, साहित्य की प्रकृति या प्राण-तत्त्व है रस और यही उसका प्रयोजन है। भारतीय काव्यशास्त्र का विवेचन इतना मार्मिक और आप्त है कि उसमे लक्षण और प्रयोजन—साधन और सिद्धि—शरीर और आत्मा का भेद मिट जाता है।^१

१. बभ्रुवसर—सप्त विनोदा के तत्त्वावधान में आयोजित साहित्य-गोष्ठी मे दिया गया वक्तव्य।

साहित्य के मानदंड

मानदंड और मूल्य आदि शब्द मूलतः साहित्य के शब्द नहीं हैं—पाश्चात्य आलोचनाशास्त्र में भी इनका समावेश अर्थशास्त्र अथवा वाणिज्यशास्त्र से किया गया है। जीवन में भीतिक-आर्थिक प्रभाव की वृद्धि होने से आर्थिक शब्दावली का भी प्रयोग अन्य क्षेत्रों में होने लगा : स्थूल तथ्यपरक विषयों के अतिरिक्त सूक्ष्म तत्त्व-परक विषयों के भी मूल्य और मानदंड या मापदंड होने लगे। भारतीय काव्यशास्त्र में स्थिति इसके विपरीत थी—यहाँ की दृष्टि मूलतः अध्यात्मपरक होने से यहाँ दार्शनिक या अधिमानसिक (मेटाफिजिकल) शब्दावली का प्रभाव था। साहित्य के मानदंडों का विवेचन यहाँ साहित्य अथवा काव्य की 'आत्मा' और काव्य के 'प्रयोजन' की चर्चा के अंतर्गत किया गया है। आत्मा का अर्थ है आधार-तत्त्व तथा प्रयोजन का अर्थ है उद्देश्य, और ये ही दो तत्त्व किसी वस्तु के मानदंड का मूल्य का भी निर्धारण करते हैं—अतएव यहाँ आत्मा और प्रयोजन के विवेचन में मानदंड का विवेचन व्यंग्य रूप में निहित है। काव्य की आत्मा रस है, ध्वनि है, अलंकार अथवा वक्रता है—इसका तर्क-सम्मत निरूपण कर भारतीय आचार्य ने व्यंजना से यह भी स्पष्ट कर दिया कि काव्य का मूल तत्त्व क्या है जो काव्य के काव्यत्व को सार्थक करता है—यही काव्य की कसौटी या मानदंड भी था। परंतु आत्मा के विवेचन में भारतीय आचार्य काव्यशास्त्र की परिधि में बाहर नहीं गया। रस के द्वारा अनुभूति-तत्त्व को, ध्वनि के द्वारा कल्पना-तत्त्व को—कोचे के शब्दों में सहजानुभूति को, और वक्रता अथवा अलंकार के द्वारा अभिव्यजना—और स्पष्ट शब्दों में अभिव्यजना-कौशल को काव्य का आधार-तत्त्व और व्यंग्य रूप से मूल मान घोषित करता हुआ वह काव्यशास्त्र की परिधि में ही रहा। हाँ, काव्य के प्रयोजन में हमने जीवन की विस्तृत भूमि में पदार्पण किया और अनेक प्रयोजनों की चर्चा की, जिनमें से कुछ वैयक्तिक थे, कुछ सामाजिक। उदाहरण के लिए, आनंद और बौद्धिक विकास व्यक्तिगत सिद्धियाँ थीं। आनंद को प्राचीनतर आचार्यों ने—भामह और वामन आदि ने—प्रीति तथा कुतक आदि परवर्ती आचार्यों ने आह्लाद अथवा चमत्कार कहा, और बौद्धिक विकास के लिए भरत ने वृद्धि-विवर्धन गद्य का प्रयोग किया जिसके अंतर्गत भामह का कला-वैचक्षण्य भी आ जाता है। उच्च धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष—इन चार पुरुषार्थों की सिद्धि और लोकोपदेश आदि सामाजिक प्रयोजन थे। इस प्रकार अपने ढंग से हमारे आचार्य ने भी काव्य की वैयक्तिक तथा सामाजिक दोनों प्रकार की ही सिद्धियों का काव्य-प्रयोजन के अंतर्गत

समावेश कर लिया था। स्वान्तःसुख और लोक-हित दोनों के प्रति वह आरम्भ से ही जागरूक था, इसमें सन्देह नहीं; किंतु यह भी सत्य है कि इन दोनों के सापेक्षिक महत्त्व के विषय में भी उसे कोई भ्रांति नहीं थी। आनंद को इसीलिए उसने निःश्रान्ति शब्दों में सकल-प्रयोजन-मौलिभूत कहा है। कुतक की निर्भीक घोषणा है :

चतुर्वर्गफलास्वादमप्यतिक्रम्य तद्विदाम् ।

काव्यामृतरसेनान्तश्चमत्कारो वितन्यते ॥

जिसका भावार्थ यह है कि काव्यामृत-रस का चमत्कार चतुर्वर्ग-फलास्वाद से भी बढ़कर है।

कहने का तात्पर्य यह है कि भारतीय काव्यशास्त्र के अनुसार काव्य की आत्मा आनंद-रूप रस और मूल प्रयोजन आनंद माना गया है—और व्यंजना से यही उसका मानदंड था आधारभूत मूल्य भी है।

पाश्चात्य काव्यशास्त्र पर काव्येतर मूल्यों का समाघात बहुत पहले ही हो गया था। वहाँ नीतिशास्त्र, मनोविज्ञान, राजनीति, और अब पिछले वर्षों में अर्थशास्त्र आदि के आघात के फलस्वरूप अनेक मूल्यों का आरोप काव्य पर होता रहा है। सामान्यतः वहाँ भी दो प्रकार के मूल्यों में द्वन्द्व रहा है—(१) सौंदर्यमूलक, और (२) उपयोगितामूलक—जिनका पर्यवसान क्रमशः आनंद और लोक-हित में होता है। इन्हीं को लेकर पश्चिम के सौंदर्यवादी, कलावादी, मनोवैज्ञानिक और समाजवादी आलोचक उलझते रहे हैं।

हमारा मत है कि उपर्युक्त दोनों मानदंड परस्पर-विरोधी न होकर एक-दूसरे के पूरक ही हैं। आनंद और कल्याण को परस्पर-विरोधी मानना असंगत है; परंतु इन दोनों में सापेक्षिक मूल्य आनंद का ही अधिक है, आनंद की व्यापक परिधि में हित की भावना अंतर्भूत है और हित की परिणति भी आनंद ही है। वास्तव में हित जहाँ खंड-चेतना का साध्य है वहाँ आनंद अखंड चेतना का साध्य है। अखंड चेतना का साध्य होने के कारण ही रस को अखंड माना गया है। आई० ए० रिचर्ड्स ने रूढ़ शब्दावली में आनंद शब्द का त्याग करते हुए भी वृत्तियों के समन्वय (सिस्ट-मेटाइजेशन ऑफ इम्पल्मेन्ट) को काव्य का अंतिम मूल्य मान कर अंत में चेतना के इसी तन्मयता-रूप आनंद को ही प्रकारांतर से स्वीकार कर लिया है। इधर आचार्य शुक्ल की 'हृदय की मुक्तावस्था' शब्दावली की भी आनंद से भिन्न स्थिति नहीं है; क्योंकि यह अवस्था यदि अभावात्मक है तो अपूर्ण और खडानुभूति है और यदि भावात्मक है तो आनंद के अतिरिक्त और कोई नाम इसे नहीं दिया जा सकता।

रस की कल्पना वस्तुतः अत्यंत व्यापक आधार पर की गयी है। आज की शब्दावली में उसका पुनराख्यान कर आधुनिक काव्यालोचन के सभी मान उसकी परिधि में आ जाते हैं। यूरोप के आधुनिक सौंदर्यवादियों की भांति वह जीवन से असंपृक्त नहीं है—वह तो जीवन के स्थायी भावों पर ही मूलतः निर्भर है। नैतिक मूल्य भी अपने उदात्त रूप में रस में अंतर्भूत है, क्योंकि रस-सिद्धांत नीति-विरोधी नहीं है—नीति-विरोधी तत्त्वों को रसाभास रूप में अभिशंसित कर वह जीवन के

स्वस्थ-नैतिक दृष्टिकोण का पोषण करता है। सत्त्व के उद्रेक को रस-परिपाक का अनिवार्य उपबन्ध मानकर रस-सिद्धात ने उदात्त नैतिक मूल्यों का प्रबल समर्थन किया है। जीवन के नैतिक मूल्य ही बहिर्मुख होकर अपनी स्थूलता में उपयोगितावादी मूल्य बन जाते हैं। काव्य का रस चित्त-वृत्तियों का परिष्करण और समजन करता हुआ अपनी चरम उपयोगिता सिद्ध करता है—वैसे भी, आनन्द से अधिक उपयोगी तत्त्व की कल्पना मानव-मन कदाचित् अभी नहीं कर सका। मानववाद के विकास के फल-स्वरूप पश्चिम के काव्यशास्त्र, और उसके प्रभाव से हमारे काव्यशास्त्र में भी मानव-मूल्यों का समावेश हुआ। मानव-मूल्य निस्सन्देह जीवन के चरम मूल्य हैं—मानवता से अधिक उपयुक्त मानव-जीवन का मानदण्ड क्या हो सकता है। भारतीय रस-शास्त्र आज से सहस्र वर्ष पूर्व अपने साधारणीकरण सिद्धात में इन्हीं मानव-मूल्यों को स्वीकृति देकर अपनी सार्वभौमता एवं सार्वकालिकता सिद्ध कर चुका है। अतएव मेरा विनम्र मत है—साहित्य का चरम मान रस ही है, जिसकी अखण्डता में व्यष्टि और समष्टि, सौंदर्य और उपयोगिता, शाश्वत और सापेक्षिक का अंतर मिट जाता है; अन्य कथित मान या तो रस के एकांगी व्याख्यान हैं या फिर असाहित्यिक मान हैं, जिनका आरोप साहित्य के लिए अहितकर है।

साहित्य का स्तर

वर्तमान हिंदी-साहित्य के परिप्रेक्ष्य में इस प्रश्न पर दो पहलुओं से विचार किया जा सकता है . एक, आज हिंदी-साहित्य का स्तर क्या होना चाहिए ? दूसरे, हिंदी-साहित्य का स्तर आज कैसा है ?

पहला प्रश्न सैद्धांतिक विवेचन से संबंधित है और दूसरा व्यावहारिक समीक्षा का अंग है । साहित्य का स्तर क्या होना चाहिए—इस प्रश्न के साथ ही प्रत्येक समृद्ध भाषा में शास्त्रीय समीक्षा का जन्म हुआ है । सत्साहित्य का निर्माण पहले ही हो जाता है और उसके विश्लेषण के आधार पर फिर समीक्षक उन नियमों का निष्कर्षण करते हैं जिनके द्वारा सत्साहित्य का निर्माण संभव हुआ और आगे भी हो सकता है । इस प्रकार कालजयी साहित्यिक कृतियाँ, जो समय की कसौटी पर खरी सिद्ध हो जाती हैं, सत्साहित्य के नियमों का निर्धारण और उसके स्तर का निर्णय करती हैं । भारतीय वाङ्मय में शास्त्रीय समीक्षा का और पाश्चात्य वाङ्मय में अभिजात्यवादी समीक्षा का विकास इसी पद्धति से हुआ है । शास्त्रीय समीक्षा प्रत्येक काव्यरूप के आदर्श का विधान कालजयी कृतियों के आधार पर ही करती है : महाकाव्य के लक्षणों का निर्माण रघुवंश, किरातार्जुनीय आदि के, नाटकीय लक्षणों का विधान शाकुंतल, उत्तररामचरित तथा मुद्राराक्षस आदि के, और मुक्तक के नियमों का निर्धारण अमरक आदि के आधार पर ही किया गया है । पाश्चात्य काव्यशास्त्र के इतिहास में भी यही हुआ है—अरस्तू, होरेस आदि ने, और बाद में उसके अनुकरण पर अनेक फ्रांसीसी तथा अंग्रेज आलोचकों ने यूनानी तथा लातीनी भाषाओं के अमर नाटकों एवं काव्यों के आधार पर नाट्यनियमों और काव्यसिद्धांतों का निर्माण किया है । उत्तर-मध्ययुग में तो वहाँ 'अमर काव्यों का अनुकरण' मूल्यांकन का मानदंड ही बन गया था—और 'प्रकृति के अनुकरण' का अर्थ हो गया था 'अमर काव्यों का अनुकरण' । आगे चलकर इसका विरोध हुआ . स्वच्छंदतावादी काव्य-मूल्यों में अनुकरण का निषेध किया गया और क्रांति तथा मौलिक सृजन के प्रति आग्रह बढ़ा । परंतु अभिजात्यवादी मूल्यों का पूर्ण निषेध कभी संभव नहीं हुआ और स्वच्छंदतावाद के चरम उत्कर्ष के उपरांत भी मैथ्यू आर्नल्ड जैसे आलोचकों ने अनुकरण का विरोध करते हुए सच्चे अर्थ में 'अमर काव्यों के आदर्श' की पुनःप्रतिष्ठा की । आधुनिक युग में भी आदर्श के प्रति यह निष्ठा नष्ट नहीं हुई; आचार्य शुक्ल और इधर समसामयिक लेखकों में डॉ० देवराज जैसे 'नये लेखक' (?) ने भी 'अभिजात काव्य' के आदर्श का अपने-

११२ : आस्था के चरण

अपने ढंग से प्रतिपादन किया। इस आदर्श-निष्ठा का अर्थ यह है कि अमर साहित्य के आधार पर ही वर्तमान साहित्य के स्तर का नियमन करना चाहिए : नये प्रबंध-काव्य का स्तर वही होना चाहिए जो कालजयी महाकाव्यों का—प्राचीनो में 'रामचरित-मानस' और नवीनो में 'कामायनी', 'साकेत', 'प्रियप्रवास' आदि का है, प्रगीत का स्तर वही होना चाहिए जो सूर, मीरा या निराला, पत, महादेवी के प्रगीतों का है; उपन्यास का स्तर 'गोदान', 'त्यागपत्र', 'मृगनयनी', 'दिव्या' और 'शेखर' के समान होना चाहिए—आदि, आदि। इस स्थापना के दो अर्थ किये गए : एक तो यह कि अमर काव्यों का अनुकरण ही साहित्य के स्तर की रक्षा कर सकता है, और दूसरा यह कि अमर काव्यों के अनुकरण से नहीं बरन् उनमें सिद्ध कला-मूल्यों के प्रतिफलन से ही साहित्य के स्तर की रक्षा होती है। पश्चात्य साहित्य और भारतीय साहित्य के रीतियुग में, जब दृष्टि रूढ़िबद्ध हो गई थी, पहला अर्थ ग्रहण किया गया; किंतु जब दृष्टि मुक्त और विचार स्वस्थ रहे, तब दूसरा अर्थ ही मान्य हुआ। सत्तरहवीं-अठारहवीं शती के फ्रांसीसी और अंग्रेज आलोचकों की दृष्टि बहिरंग के अनुकरण तक ही गई, किंतु आर्नल्ड और शुक्ल जैसे आभिजात्यवादी आलोचक अंतरंग मूल्यों की सिद्धि पर बल देते रहे। वास्तव में उपर्युक्त दोनों अर्थों में विकल्प के लिए अवकाश नहीं है। यदि साहित्य के स्तर का संरक्षण करने के लिए 'अमर काव्य के आदर्श' का कुछ भी अर्थ है तो वह यही हो सकता है कि उसके द्वारा प्रतिष्ठित साहित्य-मूल्यों की साधना की जाये; अनुकरण न संभव है और न काम्य—उससे तो मौलिक साधना का मार्ग ही अवरोध हो जायगा। उदाहरण के लिए, 'कामायनी' को लीजिये : महाकाव्य के परंपरागत लक्षणों का निर्वाह वहां नहीं है, स्वदेश-विदेश के किसी भी कालजयी महाकाव्य के विधान का अनुसरण 'कामायनी' में नहीं किया गया, किंतु महाकाव्य के अंतरंग मूल्यों की सिद्धि उसमें निश्चय ही की गई है, और मौलिक रीति से की गई है। अतः वह अमर काव्य बन गया है और उसके साथ ही वर्तमान अथवा भावी महाकाव्य के मूल्यांकन का निकष भी। कहने का अभिप्राय यह है कि साहित्य के स्तर की रक्षा के लिए अनुकरण का तो प्रश्न ही नहीं उठता, क्योंकि जीवन की भांति साहित्य में भी अनुकरण से आभिजात्य की नहीं, मिथ्या आभिजात्य की ही सृष्टि हो सकती है। साहित्य के स्तर की रक्षा का एक ही उपाय संभव है—साहित्यिक मूल्यों की साधना। साहित्य का स्तर क्या होना चाहिए ? इस प्रश्न का उत्तर, मेरी समझ में, एक ही है—'साहित्यिक'। 'साहित्य का स्तर साहित्यिक होना चाहिए'—बात कुछ अटपटी-सी लगती है, और शास्त्रीय दृष्टि से भी यह एक प्रकार का उक्ति दोष है, परंतु मेरी भी अपनी विवेकता है कि मैं अपने मतव्य को अन्यथा व्यक्त नहीं कर सकता। इतना अवश्य कर सकता हूँ कि 'साहित्यिक' शब्द की व्याख्या मैं अपने विचार के अनुसार प्रस्तुत कर दूँ।

'साहित्यिक' विशेषण का प्रयोग मैं दो रूपों में कर रहा हूँ : अभावात्मक और भावात्मक। अभावात्मक रूप में साहित्यिक का अर्थ है अराजनीतिक—अर्थात् साहित्यिक स्तर की रक्षा के लिए पक्षी आवश्यकता यह है कि साहित्य में राजनीतिक

मूल्यों का प्रवेश निषिद्ध रहना चाहिए। राजनीति से अभिप्राय है भेद-नीति, जो सांसारिक या भौतिक लाभालाभ पर आश्रित रहती है : इसमें सभी प्रकार की स्वत्व-भावना, सांप्रदायिक भावना, व्यावसायिक एवं आर्थिक दृष्टिकोण, वर्गगत या दलगत भावना और उच्च भेद-बुद्धि पर आधारित नैतिक एवं दार्शनिक भावना आदि निहित हैं। अतः साहित्यिक स्तर का अर्थ है ऐसा स्तर जो उन सभी भेदक मूल्यों से ऊपर उठा हुआ हो, जिसमें किसी राजनीतिक या सांप्रदायिक मतवाद का प्रचार हो, या आर्थिक लाभालाभ की भावना निहित हो, या किसी वर्ग अथवा दल के समर्थन की आकांक्षा विद्यमान हो, या किसी नैतिक अथवा सैद्धांतिक पूर्वग्रह के प्रति राजनीतिक आकर्षण हो। भावात्मक रूप में—साहित्य का प्राणतत्त्व है आत्माभिव्यक्ति। अभिव्यक्ति स्वरूपतः पूर्ण ही हो सकती है। खंडित अभिव्यक्ति वास्तव में असफल अभिव्यक्ति का ही नाम है। अतः आत्माभिव्यक्ति का अर्थ है सर्जनालीन कलाकार के व्यक्तित्व की पूर्ण अभिव्यक्ति—और सर्जना के क्षणों में कलाकार का व्यक्तित्व समजित हो जाता है, यह कला एवं सर्जना दोनों का अनिवार्य नियम है। सर्जना की प्रक्रिया खंड-प्रक्रिया नहीं हो सकती—निर्माण खंडशः हो सकता है, किंतु सृष्टि चेतना की अखंड स्थिति में ही हो सकती है और एक अखंड इकाई के रूप में ही हो सकती है। खंडित चेतना दुःस्वप्नों में बिखर सकती है किंतु सृष्टि नहीं कर सकती, और खंडित सर्जना का अर्थ है भ्रूणपात। इसी प्रकार सौंदर्य भी पूर्णधर्मा ही होता है—वह सामंजस्य का ही वाचक है। अनेकता में एकता की स्थापना ही कला है, वही सौंदर्य है। अतः सौंदर्य की अभिव्यक्ति, जो साहित्य या कला का अपर नाम है, अनुभूति और अभिव्यक्ति की पूर्णता की ही वाचक है। भावात्मक रूप में साहित्य अखंड अभिव्यक्ति या अखंड अनुभूति की अखंड अभिव्यक्ति का पर्याय है। इस लक्षण के अनुसार साहित्यिक स्तर की रक्षा के लिए दूसरी और मौलिक आवश्यकता है अनुभूति तथा अभिव्यक्ति की पूर्णता—अर्थात् निश्चल आत्माभिव्यक्ति या आत्मसर्जना—जो प्रकृत्या पूर्ण एवं अखंड ही हो सकती है। मेरे कहने का अभिप्राय यह है कि आज या कल हिंदी-साहित्य या किसी भी साहित्य के स्तर की रक्षा का एक ही उपाय है और वह यह कि आत्माभिव्यक्ति को ही प्रमाण माना जाय और उसे साहित्येतर मूल्यों के आरोपण से मुक्त रखा जाय।

यहां यह श्रम हो सकता है कि मैं आज पचास वर्ष बाद फिर 'कला कला के लिए' का नारा बुलंद कर रहा हूँ। किंतु मेरा अर्थ यह नहीं है। जीवन और साहित्य के अंतरंग संबंध से मैं इनकार नहीं करता—वास्तव में उसमें मेरा पूर्ण विश्वास है। साहित्य को आत्माभिव्यक्ति मानने का अर्थ ही यह है कि वह जीवन की अभिव्यक्ति है। विज्ञान, दर्शन, नीतिशास्त्र, अर्थशास्त्र आदि द्वारा व्याख्यात जीवन की नहीं बरन् साहित्यकार के 'आत्म' द्वारा अनुभूत—दूसरे शब्दों में आत्मसात्—जीवन की अभिव्यक्ति। उसमें सिद्धांत की नहीं, अनुभूति की प्रधानता है। सिद्धांत वहां तिरस्कृत या अप्रासंगिक नहीं है जैसा कि कलावादियों के वृत्त में माना जाता है। वह कलाकार के सनम व्यक्तित्व में ओतप्रोत रहता है, उसी के आधार पर कलाकार वर्तमान में

जीता है और भविष्य में जीने का उपक्रम करता है। किंतु कला में वह कलाकार की समजित चेतना या अनुभूति में रमा हुआ है। उससे पृथक् नहीं रहता, नहीं रह सकता। कला के लिए समस्या अभी खड़ी होती है जब सिद्धांत अनुभूति से अलग होकर उस पर आक्रमण करता है। और, यह समस्या कोई नई नहीं है। आरम्भ से ही यह अनुभूत सिद्धांत कभी धर्म, कभी दर्शन, कभी नीतिशास्त्र, कभी राजनीति, कभी अर्थशास्त्र और कभी कोरे सौंदर्यशास्त्र की खाल भोड़कर कला और साहित्य पर आक्रमण करता रहा है। साहित्य के स्तर की रक्षा का अर्थ है इसी सिद्धांतवाद और उससे प्रेरित साहित्येतर मूल्यों से साहित्य की मूलभूत चेतना—मानवीय संवेदना की सर्जनात्मक शक्ति—की रक्षा करना, जो अपने सहज रूप में शिव और सुंदर है।

साहित्य की प्रेरणा

कविता-पाठ समाप्त करके ज्यों ही कवि ने अपना स्थान ग्रहण किया, रस-विभूषित सुदरी बोल उठी, “इन कविताओं की प्रेरणा तुमको कहा से मिलती है, कवि ?”

कवि ने सुदरी के आर्द्र-आयत नयनों की ओर एक बार दृष्टि उठाई, फिर चुप हो गया, कुछ देर प्रतीक्षा करने के बाद सुदरी ने प्रश्न को फिर से दुहराया।

इस बार कवि सुंदरी के नेत्रों में दृष्टि गड़ाये उनकी ओर तब तक देखता रहा जब तक कि उसकी आखें पूर्णतः वाष्प-धूमिल न हो गईं; लेकिन मुह से बोला कुछ भी नहीं।

सुदरी का कौतूहल और उत्कठा अब और भी बढ़ गई। उसने तीसरी बार फिर उत्तर के लिए आग्रह किया। इस मधुर आग्रह को कवि अब और टाल न सका। बोला, “सुदरी, उत्तर तो तुम्हें मेरी इन आखों ने दे ही दिया। लेकिन शायद तुम उसे समझी नहीं। तो सुनो : अभी तुमने देखा कि तुम्हारी आखों को देखने-देखते मेरे मन के गहन स्तरों में सोई हुई वासना-रूप पीड़ा एक साथ द्रवित होकर आखों में आ गई—मेरी कविता के स्फुरण की ठीक यही कहानी है। सौंदर्य के उद्दीपन से जब जीवन के सचित्त अभाव अभिव्यक्ति के लिए फूट पड़ते हैं, तभी तो कविता का जन्म होता है। कविता के उद्ग्रेक के लिए सौंदर्य का उद्दीपन अर्थात् आनंद और अभाव की पीड़ा दोनों का संयोग अनिवार्य है—अभाव की पीड़ा में जब मुझे माधुर्य की अनुभूति होने लगती है, तभी मेरे मानस से कविता की उद्भूति होती है—केवल आनंद या केवल पीड़ा कविता की सृष्टि नहीं कर सकती। मैं बस इतना ही जानता हूँ, इससे अधिक जानने की इच्छा हो तो (सामने बैठे श्वेतजटाश्रु आचार्य की ओर संकेत करते हुए कहा) गुरुदेव की शरण लो।”

सुंदरी की जिज्ञासा अभी पूर्णतः शांत नहीं हो पाई थी, निदान उसने आचार्य की ओर जिज्ञासु दृष्टि से देखा।

आचार्य ने ईषत् हास्य के साथ कहना शुरू किया : “कवि ने स्वयं अपनी प्रेरणा की जितनी सुंदर व्याख्या की है उतनी मेरी शक्ति से बाहर है, परंतु मैं समझता हूँ कि शायद कवि की कविता के बाद तुम्हें आचार्य के गद्य की भी आवश्यकता है। अच्छा सुनो, हमारे शास्त्र में काव्य की प्रेरणा का सीधा आख्यान नहीं मिलता। यह तो नहीं माना जा सकता कि भारतीय साहित्यकार उससे सर्वथा अपरिचित था। उदाहरण के लिए कविता के प्रथम स्फुरण से संबद्ध यह जनश्रुति ही इसका अकाट्य

प्रमाण है . 'यत्क्रीञ्चमिथुनादेकमवधीः काममोहितम् ।' इसमें काम-मोहित अवस्था में क्रीञ्च के वध से उत्पन्न करुणा की प्रेरणा स्वीकार की गई है—साधारण वध से उत्पन्न करुणा की नहीं—अर्थात् इस करुणा में काम का अंतःसूत्र है । कहने का तात्पर्य यह है कि हमारा साहित्यकार यह जानता था कि करुणा और काम अर्थात् अभाव और आनंद के संयोग से काव्य का जन्म होता है । परंतु फिर भी वैज्ञानिक रूप से भारतीय साहित्य-शास्त्र में केवल काव्य-प्रयोजन और काव्य-हेतु की ही चर्चा है । इन दोनों के विवेचन में से ही हमें प्रेरणा-विषयक संकेत ढूँढ़ने होंगे ।

काव्य के प्रमुख प्रयोजन दो हैं . श्रोता या पाठक के लिए प्रीति और कवि के लिए कीर्ति—

प्रीतिं करीति कीर्तिं च साधुकाव्यनिषेवणम् ।

प्रीति का अर्थ है आनंद, जीवन में रस, और श्रोता के लिए यही मुख्य है ।

कवि के लिए यश और अर्थ, और इसके साथ ही शिवेतर का क्षय भी काव्य-प्रेरणा का कार्य करता है । इनमें शिवेतर का क्षय तो आज के बेचारे कवि के लिए संभव नहीं है । यह सुन कर कि 'गंगा-लहरी' की रचना से संस्कृत के पंडितराज जगन्नाथ और हिंदी के पद्माकर का कोढ़ ठीक हो गया था, हमारे एक मित्र ने काफी मनोयोग से अपनी प्रेमिका को पाने के लिए काव्य-रचना की, परंतु आखिर उन्हें अदालत की कार्यवाही काव्य-रचना की अपेक्षा अधिक सार्थक जान पड़ी । अर्थ और यश में प्रेरित होकर आज भी लोग लिखते ही हैं, परंतु ये दोनों तो बड़े उथले साधन हैं । किसी कवि को लिखने की साधारण प्रेरणा तो ये दे भी सकते हैं, परंतु रस-सृष्टि करने की प्रेरणा इनमें कहा ? यह ठीक है कि विहारी-जैसे कवियों को एक दोहे के लिए एक मुद्रा का वचन मिला हो, परंतु मुद्रा की प्रेरणा केवल दोहे की रचना-मात्र के लिए ही उसको उत्साहित कर सकी होगी । यही यश के लिए भी कहा जा सकता है । यह तो स्पष्ट ही है कि यश की प्रेरणा अर्थ की प्रेरणा की अपेक्षा सूक्ष्म और आंतरिक है, परंतु फिर भी यश की लालसा और रस-सृजन की प्रवृत्ति दोनों का तादात्म्य कर देना सर्वथा असंगत होगा । काव्य-प्रयोजन के उपरान्त काव्य-हेतु में प्रेरणा की व्याख्या खोजने में भी कोई विशेष लाभ नहीं होता । काव्य के जो तीन हेतु सर्वमान्य हैं—शक्ति, निपुणता और अभ्यास—इनके व्याख्यान में भी संस्कृत के आचार्यों ने प्रेरणा का विवेचन लगभग नहीं के बराबर ही किया है । शक्ति के भिन्न-भिन्न नाम हैं । भामह और भट्ट-तोत आदि इसे प्रतिभा कहते हैं, अभिनवगुप्त प्रज्ञा । इन तीनों में भी प्रतिभा मुख्य है । प्रतिभा को नवनवोन्मेषशालिनी और अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षमा कहा गया है । और स्पष्ट शब्दों में, प्रतिभा मन का वह जन्मातर्गत संस्कार-विशेष है, जिसके द्वारा कवि अपने वर्ण्य विषय में अलौकिक सौंदर्य का दर्शन कर संशुद्ध शब्दों में उसकी अभिव्यक्ति करने में समर्थ होता है । निपुणता या व्युत्पत्ति प्राप्त करने के लिए कवि का अनुभव और ज्ञान विस्तृत होना चाहिए—उसके लिए दर्शन, कला, नीति, कामशास्त्र, इतिहास, राज-नीति आदि की अपेक्षा होती है । अभ्यास से तात्पर्य है रचना-अभ्यास का—अलंकार, छंद, साहित्यशास्त्र के अनुशीलन और प्रयोग का । शास्त्रीय विवेचन से परिणाम

वास्तव में यह निकलता है कि हमारे आचार्यों के अनुसार कवि एक व्युत्पन्न प्रतिभावान् व्यक्ति है और उसका कर्म है जीवन के क्षेत्र में से रागात्मक तत्त्वों को संचित कर उनको इस प्रकार संघटित करना कि संघटित होते ही उनमें आप-से-आप रस का संचार हो जाए, जिस प्रकार भूतवादियों के मतानुसार जीव-सृष्टि में होता है। यह कवि-कर्म के वाह्य रूप की व्याख्या है, क्रिया में संलग्न कवि के मानस का विश्लेषण नहीं है।

संस्कृत-शास्त्र के तत्त्ववेत्ता ने जितना परिश्रम रसग्राही पाठक की मन स्थिति का विश्लेषण करने में किया है, उसका एक सूक्ष्मांश भी रससर्जक के मनोविश्लेषण पर खर्च नहीं किया। उसने यह तो बड़ी सफाई से ढूँढ़ निकाला कि दुष्यंत और शकुन्तला की रति का अभिनय या मानसिक चित्र देखकर सहृदय के मन में स्थित वासना-रूप रति उद्बुद्ध होकर रस में परिणत हो जाती है, परन्तु इसके आगे एक दूसरे महत्त्वपूर्ण तथ्य का विश्लेषण उसने विशेष रूप से नहीं किया कि दुष्यंत और शकुन्तला की रति का इतना सशक्त और तीव्र चित्रण, जो सहृदय की वासना को उद्बुद्ध कर रस रूप में परिणत कर सके, कवि के लिए किस प्रकार संभव होता है। यहाँ उसको काव्य-प्रेरणा का मौलिक विवेचन करने की आवश्यकता पड़ती, और वह निश्चय ही कवि के व्यक्तित्व में उसे ढूँढ़ निकालता। उसके लिए इस परिणाम पर पहुँच जाना कठिन नहीं था कि ऐसा करने के लिए कवि को भी उसी मानसिक स्थिति में ले गुजरना आवश्यक है—और वास्तव में भट्टतोत ने तो कहा ही था कि 'नायकस्य कवे श्रोतुः समानोऽनुभवस्ततः'; परन्तु विधान-रूप में स्वीकृत नहीं किया गया। बस, यही वह चूक गया और स्थूलतः प्रतिभा-निपुणता आदि में इस प्रश्न का अकाट्य समाधान पाकर अपने विवेचन को अधूरा छोड़ गया। और इसका एक बहुत बड़ा कारण था—वह यह कि भारतीय परंपरा अखंड रूप से काव्य के केवल निर्वैयक्तिक रूप को ही मानती रही—यदि ऐसा न होता तो भट्टनायक या अभिनव-जैसे अतलदर्शी तत्त्वज्ञों के लिए यह समस्या विशेष जटिल नहीं थी।

पश्चिम में काव्यशास्त्र और मनोविज्ञान दोनों में साहित्य की प्रेरक प्रवृत्ति-विषयक चर्चा मिलती है। पहले साहित्यशास्त्र के पंडितों के सिद्धांतों को लीजिए। वहाँ के आदि-आचार्य अरस्तू ने अनुकरण की प्रवृत्ति को काव्य की मूल प्रेरणा कहा है। उनका कथन है कि जो प्रवृत्ति बालक को अपने माता-पिता आदि की भाषा, व्यवहार आदि का अनुकरण करने के लिए प्रेरित करती है, वही प्रवृत्ति मानव को साहित्य-रचना की भी प्रेरणा देती है। यह बहुत ही आरम्भिक विचार था और आज इसको वाच्यार्थ में प्रायः कोई नहीं स्वीकार करता। साहित्य या कला अनुकरण-मात्र नहीं है, आनंदपूर्ण मृजन है। अरस्तू ने भी अंत में प्रकारांतर से यही कह दिया है।

दूसरा सिद्धांत मानव के जन्मजात सौंदर्य-प्रेम को, उसकी आत्म-प्रदर्शन और अनुकरण-प्रवृत्ति को साहित्य की मूल प्रेरणा मानता है। मानव-आत्मा ज्ञान के चिर सौंदर्य में उद्भासित है, उसी को वह विभिन्न रूप में व्यक्त करती रहती है, जिनमें सवने प्रत्यक्ष और सहज रूप में साहित्य और कला। सौंदर्यानुभूति के क्षणों में हमारी

आत्मा में आनंद का जो स्रोत आविर्भूत होता है, उसी का उच्छलन कविता है। काव्य-प्रेरणा का यह रहस्यात्मक सिद्धांत पूर्व और पश्चिम में अत्यंत लोकप्रिय और मान्य रहा है। विदेग में काट का नाम इसके साथ संबद्ध है।

तीसरा प्रमुख सिद्धांत है क्रीचे का अभिव्यजनावाद, जिसके अनुसार काव्य शुद्ध सहजानुभूति है। ससार में आकर मानव अपने से बाहर जगत की सहजानुभूति प्राप्त करने के लिए अर्थात् जगत् के ससर्ग से मन में उत्पन्न होने वाली अरूप भक्तियों को रूप देने के लिए जितने प्रयत्न करता है, काव्य या कला उनमें सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण है। उसके द्वारा ही मानव-आत्मा को अनात्म की भव्यतम सहजानुभूति होती है। स्पष्ट शब्दों में इसका अर्थ यह है कि मानव-मन में जगत् के नाना पदार्थों के प्रतिक्रियारूप अनेक छायाचित्र घूमते रहते हैं, अनुभूति के कुछ विशेष क्षणों में उनको अभिव्यक्त करना उनके स्वास्थ्य के लिए अनिवार्य हो जाता है। अभिव्यक्ति की यही अनिवार्यता काव्य या कला की जननी है, साहित्य की सृजन की आवश्यकता मानने वाला सिद्धांत छठी मूल सिद्धांत की एक शाखा-मात्र है।

काव्यशास्त्रियों के ये सिद्धांत बहुत-कुछ सगत और सूक्ष्मान्वेषी होते हुए भी आत्यंतिक नहीं हैं। वे एकदम मूल तक नहीं पहुँच पाते। यों कहिए कि वे सभी मूल से एक सस्थान आगे से चलते हैं। घुर मूल तक पहुँचने के लिए हमें मनोवैज्ञानिकों की शरण लेनी होगी।

सबसे प्रथम सिद्धांत फ्रॉयड का है। वह कला या साहित्य को अमुक्त काम की प्रेरणा मानता है। उसके अनुसार काव्य और स्वप्न का एक ही मूल है हमारा अतर्भन, हमारी अतृप्त काम-वासना, जो स्वप्न के छाया-चित्रों का सृजन करती है, वही काव्य के भी भाव-चित्रों की जननी है। सिद्धांत इस प्रकार है कि हमारी वासना को यदि प्रत्यक्ष जीवन में तृप्ति नहीं मिलती, तो वह अतर्भन में जाकर पड़ जाती है और फिर ऐसी अवस्था में जब कि हमारा चेतन मन जागरूक नहीं होता, वह अपने दो परितृप्त करने का प्रयत्न करती है। यह अवस्था या तो स्वप्न की अचेतनावस्था है या काव्य-सृजन की अर्ध-चेतनावस्था—तन्मयता की अवस्था है।

काम के दमन में स्वभाव में जो ग्रथिया पड़ जाती हैं, उनमें सबसे मुख्य है मातृ-रति की ग्रथि, जो न केवल स्वप्न और काव्य के अनेक स्थायी प्रतीकों की वरन् जीवन की अनेक प्रवृत्तियों की भी जननी है। ऑटोरेक का कथन है कि संसार के साहित्य में जो मूल कथाएँ हैं उनका आधार-सबध इसी ग्रथि के विभिन्न रूपों में है। पूर्व और पश्चिम के पुराणों में तो स्थान-स्थान पर इसकी स्पष्ट स्वीकृति ही है, जैसे—ब्रह्मा और उसकी कन्या की कहानी में। प्रसिद्ध कलाकार लियोनार्दो द विंची का मनो-विश्लेषण करने में फ्रॉयड ने उसके शैशव की ऐसी ही एक फँटैसी को अधिक महत्त्व दिया है। विंची ने अपने वचन की एक विचित्र काल्पनिक धारणा का उल्लेख किया है। उसके मन में कुछ ऐसी धारणा बस गई थी कि एक बार जब वह पालने में लेटा हुआ था कि एक गृद्ध आकर उसके पास बैठ गया और अपनी पूँछ को बार-बार उसके मुँह में डालने-निकालने लगा। इस कल्पना के आधार पर—अपने प्रतीक-सिद्धांत के

द्वारा फ्रॉयड ने निष्कर्ष निकाला कि उसकी वासना समकामिकता में अभिव्यक्त हुई थी और उसका प्रेम प्रेरक नहीं था, प्रेरित था। इस प्रवृत्ति का मूल कारण यह था कि पिता के अभाव में उसकी मातृ-रति अत्यंत जागृत हो गई थी जो उसे किसी भी स्त्री की ओर आकर्षित न होने देती थी। 'मोना लीसा' के चित्र में वह इसी मातृ-रति की अभिव्यक्ति देखता है।

फ्रॉयड का सिद्धांत उसके जीवन-दर्शन से संबंध रखता है—वह तो काम को जीवन की ही मूल प्रेरणा मानता है। काम का अस्वस्थ दमन-जीवन की विनाशात्मक क्रियाओं में और उसका स्वस्थ सस्कार जीवन की रचनात्मक सस्थाओं में अभिव्यक्त हो रहा है। मानव के सौंदर्य-प्रेम का उसकी काम-वृत्ति से, और हमारी सौंदर्य-भावना का हमारी प्रीति से, सहज संबंध है।

स्वस्थ रूप में, काम का उपभोग न कर जब उसको चिंतन में परिवर्तित कर दिया जाता है तो साहित्य की सृष्टि होती है; और अस्वस्थ रूप में, जैसा मैंने अभी कहा, काम अमुक्त रहकर साहित्य के मूलवर्ती स्वप्न-चित्रों की सृष्टि करता है। साहित्यशास्त्र का सौंदर्य-प्रेम को काव्य की मूल-प्रेरणा स्वीकार करने वाला दूसरा सिद्धांत बहुत-कुछ इसी सिद्धांत के अंतर्गत आ जाता है।

फ्रॉयड का समसामयिक और शिष्य ऐडलर, जो मानव की चिरतन हीनता की भावना को ही जीवन की मूल प्रेरणा मानता है; साहित्य के मूल कीटाणु क्षतिपूर्ति की कामना में खोजता है। उसके अनुसार समस्त साहित्य हमारे जीवनगत अभावों की पूर्ति है जो हमें जीवन में अप्राप्त है उसी को हम कल्पना में खोजते हैं। जीवन की क्षणिकता, जीवन के अशिव और उसकी कुरूपताओं से हार मानकर ही तो आर्ष कवि ने सत्य, शिव और सुंदर की कल्पना की थी। वास्तव में हमारा आदर्श हमारी हीनता का ही तो प्रतिक्रिया रूप है। जीवन में त्रिविध दुःख की अनिवार्यता ही ब्रह्मानंद-कल्पना की जननी है। सामयिक जीवन में गो-ब्राह्मण का हनन करने वाले मुसलमानों के विरुद्ध विवश होकर ही तुलसी ने गो-ब्राह्मण प्रतिपालक, दुष्टदलन राम की कल्पना की थी। प्रत्यक्ष जीवन में सौंदर्य-उपभोग से वंचित रहकर ही तो छायावादी कवि ने अतींद्रिय सौंदर्य के चित्र आके। पलायन का चिर-परिचित सिद्धांत इसी का एक प्रस्फुटन है।

उपर्युक्त दोनों सिद्धांतों को आशिक सत्य मानते हुए एक तीसरे मनोविज्ञानी युग ने जीवनेच्छा को ही जीवन की मूल प्रेरणा माना है। उसके अनुसार मानव के संपूर्ण प्रयत्न अपना अस्तित्व बनाए रखने के लिए ही होते हैं। पुत्र, वित्त और लोक की एषणाएँ जीवनेच्छा की ही शाखाएँ हैं। साहित्य भी इसी उद्देश्य-पूर्ति के निमित्त किया हुआ एक प्रयत्न है। जीवन अथवा अपने अस्तित्व—जीवन की गति—को अक्षुण्ण रखने के लिए यह जरूरी है कि हम अपने को अभिव्यक्त करते रहे। वैसे तो हमारी सभी क्रियाएँ हमारी प्राण-चेतना की अभिव्यक्तियाँ हैं, परंतु साहित्य उसकी एक विशिष्ट अभिव्यक्ति है, अन्य क्रियाओं की अपेक्षा अधिक सूक्ष्म और आंतरिक। इस प्रकार साहित्यशास्त्र का अभिव्यजनावादी सिद्धांत युग के सिद्धांत में ही अंतर्भूत

हो जाता है।”

इतना कहकर आचार्य मौन हो गए।

“पौरस्त्य और पाश्चात्य काव्य-सिद्धांतों का विवेचन सुनकर मैं धन्य हो गई, महाराज।” सुदरी ने अपनी सहज कृतज्ञता प्रकट करते हुए कहा।

“परंतु तुम्हारी आंखों के प्रश्नवाचक संकेत तो अब भी कह रहे हैं कि जिज्ञासा अशेष नहीं हुई और तुम अभी मेरा अपना मतव्य सुनना चाहती हो।”

“गुरुदेव ने मेरा आशय ठीक ही समझा है।” सुदरी ने उत्तर दिया।

“अच्छा, मेरा अपना मतव्य सुनो। यह तो मैं तुमसे पहले ही कह दू कि मेरा मतव्य कोई सर्वथा स्वतंत्र मतव्य नहीं है—उपर्युक्त सिद्धांतों से पृथक् उसका अस्तित्व नहीं है और न हो ही सकता है। मैं जीवन को अहं का जगत् से या आत्म का अनात्म से सघर्ष मानता हूँ। इस सघर्ष की सफलता जीवन का सुख है और विफलता दुःख। साहित्य-इसी सघर्ष के मानस-रूप की अभिव्यक्ति है। मानस-रूप की अभिव्यक्ति होने के कारण उसमें दुःख का अभाव होता है, क्योंकि सघर्ष की धोरतम विफलता भी मानस-रूप धारण करते-करते अपना दशन खो देती है। मैंने भी कविता लिखी है—मैं जब स्वयं अतर्मुख होकर अपने से पूछता हूँ कि मैं क्यों लिखता हूँ, तो तो इसका उत्तर यही पाता हूँ कि अपने व्यक्तित्व को अभिव्यक्त करना मेरे जीवन के लिए अनिवार्य है; और मेरा यह व्यक्तित्व मेरे राग-द्वेषों का, जिनमें से अधिकांश काम-चेतना के प्रोद्भास हैं, संश्लिष्ट समूह है। मेरे इन राग-द्वेषों में भी उन्हीं की अभिव्यक्ति करने की उत्कट आवश्यकता होती है, जिनका सबंध अभाव से है। क्योंकि अभाव में पुकारने की प्रेरणा होती है, पूर्ति में शांत रहने की। इसका तात्पर्य यह है कि मैं कविता या कला के पीछे आत्माभिव्यक्ति की प्रेरणा मानता हूँ; और चूंकि आत्म के निर्माण में काम-वृत्ति का और उसकी अतृप्तियों का योग है, इसलिए इस प्रेरणा में उनका विशेष महत्त्व मानना भी अनिवार्य समझता हूँ।”

“तो इसका अर्थ यह हुआ गुरुदेव, कि प्रत्येक व्यक्ति साहित्य की रचना करता है?”

“‘हां’ भी और ‘नहीं’ भी। ‘हां’ इसलिए कि अपने जीवन के विशिष्ट क्षणों में प्रत्येक व्यक्ति अवश्य साहित्य की सृष्टि करता है, चाहे वह कोई स्थिर आकार धारण करके हमारे सामने न आए, और ‘नहीं’ इसलिए कि रूढ़ अर्थ में जिसे साहित्य कहते हैं वह साधारण व्यक्तित्व की साधारण अभिव्यक्ति नहीं है, विशेष व्यक्तित्व की विशिष्ट अभिव्यक्ति ही है। विशिष्ट व्यक्तित्व का अर्थ उस व्यक्ति से है जिसके राग-द्वेष असाधारण रूप से इतने तीव्र हो कि उसके आत्म और अनात्म के बीच होने वाला सघर्ष असाधारणतः प्रखर हो। ऐसा ही व्यक्ति प्रतिभावान् कहलाता है—जिस व्यक्ति के अहं और वातावरण में या प्रवृत्ति और कर्तव्य में अथवा फ्राँयड की शब्दावली में अंतश्चेतन और अधि-चेतन के बीच जितना ही उत्कट सघर्ष होगा, उसकी प्रतिभा भी उतनी ही प्रखर होगी और उतनी ही प्रखर उसकी सृजन की प्रेरणा भी।

इस प्रकार संक्षेप में मेरे निष्कर्ष ये हैं :

१. काव्य के पीछे आत्माभिव्यक्ति की ही प्रेरणा है ।

२. यह प्रेरणा व्यक्ति के अंतरंग—अर्थात् उसके भीतर होने वाले आत्म और अनात्म के संघर्ष से उद्भूत होती है । कहीं बाहर से जान-बूझकर प्राप्त नहीं की जा सकती ।

३. हमारे आत्म का निर्माण जिन प्रवृत्तियों से होता है, उनमें काम-वृत्ति का प्राधान्य है, अतएव हमारे व्यक्तित्व में होने वाला आत्म और अनात्म का संघर्ष मुख्यतः काममय है, और चूँकि ललित साहित्य मूलतः रचनात्मक होता है, अतः उसकी प्रेरणा में काम-वृत्ति की प्रमुखता असादिग्न है ।”

साहित्य में कल्पना का उपयोग

कल्पना शब्द क्लृप् घातु में बना है, जिसका अर्थ है (करने की) सामर्थ्य रखना : सृजन करना—‘यथापूर्वमकल्पयत’ ।

विदेश के साहित्यशास्त्र में कल्पना का बड़ा गौरव है। काव्य के चार प्रमुख तत्त्वों में सभी ने उसका स्थान सर्वप्रमुख माना है। संस्कृत के रसशास्त्र में कल्पना का पृथक् रूप से विवेचन नहीं मिलता, यद्यपि उसकी सत्ता सर्वत्र स्वीकार की गई है।

भारतीय दर्शन के अनुसार अतःकरण के चार अंग हैं—मन, बुद्धि, चित्त तथा अहंकार। यद्यपि इन चारों की परिधियाँ मिली-जुली हैं, फिर भी इनके धर्मों का स्पष्ट पार्थक्य भी निर्विण्ट है। मन को न्याय में संकल्प-विकल्पात्मक कहा है—‘संकल्पविकल्पात्मकं मनः’। सब प्रकार के संकल्प-विकल्पों का माध्यम हमारा मन ही है। संकल्प और विकल्प, ये शब्द कल्पना के सगोत्रीय अवश्य हैं यद्यपि इनका सीधा संबंध उसमें नहीं है। संकल्प का तात्पर्य अनुभूत वस्तु से सबद्ध पहली मानसिक धारणाओं में है—विकल्प उनकी अनुयोगी अथवा प्रतियोगी धारणाएँ हैं। प्रत्यक्ष इंद्रिय-ज्ञान (परिज्ञान) में जो हमारे अंतःकरण पर प्रभाव-प्रतिबिम्ब पड़ते हैं, उनका मन ही समीकरण करके उन्हें बुद्धि के समक्ष उपस्थित करता है। “यही मन वकील के सदृश कोई बात ऐसी है (संकल्प) अथवा इसके विरुद्ध वैसी ही है (विकल्प) इत्यादि कल्पनाओं को बुद्धि के सामने निर्णय देने के लिए पेश करता है। इसीलिए हमें ‘संकल्प-विकल्पात्मक’ अर्थात् बिना निश्चय किए कल्पना करने वाली इंद्रिय कहा गया है।”—ऐसा ‘गीता-रहस्य’ में आता है, और यही पश्चिमी दार्शनिकों के मत से कल्पना का भी सबसे साधारण और पहला धर्म है।

इस प्रकार मन ही कल्पना का आधार सिद्ध होता है। इसी विवेचन को कुछ और स्पष्ट करते हुए रायबहादुर बाबू श्यामसुंदरदास लिखते हैं “दार्शनिकों ने सब प्रकार के ज्ञान की पाँच अवस्थाएँ मानी हैं परिज्ञान, स्मरण, कल्पना, विचार और सहज ज्ञान। सबसे पहले हमें बाह्य पदार्थों का ज्ञान अपनी ज्ञानेंद्रियों द्वारा होता है। जब हम किसी मनुष्य के सामने जाते हैं, तब हमारे नेत्रों के द्वारा उसका प्रतिबिम्ब हमारे मन पर पड़ता है... इस प्रकार के ज्ञान को ‘परिज्ञान’ कहते हैं। यदि हमने उस मनुष्य को ध्यान से देखा है तो, पीछे से आवश्यकता पड़ने पर ‘स्मरण’ शक्ति की सहायता से उस मनुष्य के रूपादि का कुछ ध्यान कर सकते हैं... मान लीजिए कि उक्त मनुष्य एक अंगरेज है। हमने एक सन्यासी को भी देखा है और हमें उस सन्यासी

के रूप, आकार तथा उसके वस्त्रों के रंग का स्मरण है। अब हम चाहे तो अपने मन में उस अँगरेज का सूट-बूट छीनकर उसे संन्यासी का गेरुआ वस्त्र पहना सकते हैं और तब हमारी मानसिक दृष्टि के सामने एक अँगरेज संन्यासी का चित्र उपस्थित हो जाता है...मन की एक विशेष क्रिया से स्मरण-शक्ति द्वारा संचित अनुभवों को विभक्त करके और फिर उनके पृथक्-पृथक् भागों को इच्छानुसार जोड़कर हमने मन में एक ऐसे नवीन व्यक्ति की रचना कर ली, जिसका अस्तित्व बाह्य जगत् में नहीं है। मन की इस क्रिया को कल्पना कहते हैं।" एक प्रकार से, अचेतन दशा में जो स्वप्नावस्था है, वही चेतन दशा में कल्पनावस्था समझनी चाहिए।

यह तो रहा कल्पना का तत्त्व-दृष्टि से विवेचन। रस-दृष्टि से विवेचन करते समय हमारा रसशास्त्र कुछ अधिक सहायता नहीं देता। यह बात नहीं कि वह कल्पना का अस्तित्व ही स्वीकार नहीं करता। वास्तव में उसकी सत्ता के बिना तो कोई काव्यशास्त्र एक पग आगे नहीं बढ़ सकता। अंतर केवल इतना ही है कि विदेश में उसे काव्य का एक अनिवार्य तत्त्व माना है, और यहाँ अनिवार्य उपकरण। काव्य के अंग-प्रत्यंग में कल्पना ओत-प्रोत है—उसके बिना काव्य का अस्तित्व ही संभव नहीं—इसी कारण कदाचित् उसका पृथक् निर्देश अनावश्यक समझा गया हो। संस्कृत अलंकारशास्त्र का 'स्वभावोक्ति' और 'वक्रोक्ति'-विषयक वाद-विवाद मेरे कथन की पुष्टि करेगा। चित्त को चमत्कृत करने की जिस शक्ति का उल्लेख हमारे यहाँ स्थान-स्थान पर मिलता है, यह और कुछ नहीं, शब्द-मेद से काव्य का वही गुण है, जिसे अँगरेज आलोचक एडिसन ने कल्पना का प्रसादन कहा है। इसके अतिरिक्त संस्कृत-साहित्य की आत्मा 'ध्वनि' का आधार कल्पना के सिवाय और क्या हो सकता है? व्यजना शत-प्रतिशत कल्पना के आश्रित है। 'सूर्यास्त हो गया।'—व्यजना का यह उदाहरण रसशास्त्रियों में बहुत प्रसिद्ध है। इसको सुनते ही प्रत्येक श्रोता अपने अनुकूल अर्थ निकाल लेगा : ग़ाला घर लौटने का, विद्यार्थी संध्यावदन करने का, अभिसारिका सकेत-स्थल की ओर प्रस्थान करने का—इत्यादि। मन की जिस शक्ति द्वारा यह अर्थ-ग्रहण संभव है, वही वास्तव में कल्पना है। इसी प्रकार गुणीभूतव्यय-काव्य में भी कल्पना का आधार निश्चित है।

कल्पना को साधारणतः प्रत्यक्ष अनुभव का विरोधी गुण समझा जाता है—और एक निर्दिष्ट सीमा तक, स्थूल रूप में यह सत्य भी है। कल्पित और सत्य में—घटित के अर्थ में—इसी दृष्टि से पार्यक्य भी किया जाता है। उदाहरण के लिए 'नाट्यशास्त्र' कहता है कि नाटक की कथावस्तु ऐतिहासिक, सत्य अथवा घटित, और प्रकरण की कल्पित, काल्पनिक होनी चाहिए। कपोल-कल्पित आदि शब्दों का प्रयोग भी इसी अर्थ से सबध रखता है। परंतु यदि सूक्ष्म दृष्टि से देखा जाय तो कल्पना प्रत्यक्ष के सर्वथा अनाश्रित नहीं हो सकती। हम प्रायः उस वस्तु की कल्पना कर ही नहीं सकते जिसके समस्त स्वरूप का अथवा पृथक् अवयवों का हमने प्रत्यक्षीकरण न किया हो। इसीलिए तो कल्पना की तुलना उस पक्षी से की गई है जो सुदूर आकाश में उड़ता हुआ भी पृथ्वी पर दृष्टि बाधे रहता है।

कल्पना के स्वरूप की थोड़ी-बहुत व्याख्या करने के उपरांत, अब उसके काव्यगत विभिन्न प्रयोगों का विवेचन करना सगत होगा। अँगरेजी आलोचक कॉलरिज और रिचर्ड्स ने इन रूपों का बड़ा स्वच्छ विवेचन किया है।

सबसे पहले तो उसका प्रयोग मन पर पड़े हुए प्रत्यक्ष पदार्थ-चित्रों से सबध रखता है। प्रत्यक्ष जगत् में हम जो-कुछ देखते या सुनते हैं उसके विषय में हमारे मन में अनेक भाव-तरंगें अनायास ही उठने लगती हैं—मन इनको समवेत करके चित्रों के रूप में परिणत कर देता है। यह मन की वही प्राथमिक क्रिया है जिसका विवेचन तिलक महाराज ने अपने 'गीता-रहस्य' में किया है। काव्य की दृष्टि से इसका अधिक मूल्य नहीं, यद्यपि स्थूल वस्तु-दर्शन में इसी का प्रयोग होता है। इस युग की टेक्नीक में, संभव है, इसका मूल्य बढ जाए, परंतु साधारणतः मन इतने से ही सतुष्ट नहीं होता। वह उस चित्र को अपने अनुरूप गढ़ना चाहता है और इस प्रकार उसमें अपनी रुचि के अनुसार काट-छाट करता रहता है। इसी को विक्टर कजिन ने 'अनजाने में प्रकृति की आलोचना' कहा है। पश्चिमी साहित्यशास्त्र में मन का यह कार्य आदर्श-करण के नाम से प्रसिद्ध है। यह आप-ही-आप बिना किसी प्रयत्न के होता रहता है और काव्य में तो प्रयत्नपूर्वक भी इसका बचाव नहीं हो सकता। हा, भाव-प्रधान रचनाओं में इसका उपयोग मुख्य और वस्तु-प्रधान कृतियों में अपेक्षाकृत गौण होता है। आगे चलकर भावना-विशेष पर केंद्रित होकर कल्पना का यही प्रयोग प्रतीकों का सृजन करने में समर्थ होता है।

कल्पना का दूसरा प्रयोग अलंकारों—अप्रस्तुतविधान—में किया जाता है। साम्य और वैषम्यमूलक जितने अलंकार हैं उनका प्रधान साधन कल्पना ही है। वस्तु और भाव के उत्कर्ष को बढ़ाने के लिए कल्पना का योग अनिवार्य है। उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक आदि साम्यमूलक अलंकारों में साम्य की स्थापना और विरोध, विषम, विभावना आदि वैषम्यमूलक प्रयोगों में वैषम्य की धारणा कल्पना के आश्रय से की जाती है। अतिशयोक्ति में भी यही बात है। साम्य में समानधर्मा वस्तुओं का, वैषम्य में विपरीत-धर्मा वस्तुओं का, और अतिशयोक्ति में दूरस्थित वस्तुओं का समीकरण किया जाता है।

दृढ जटा-मुकुट हो विपर्यस्त प्रति लट से खुल
फेला पृष्ठ पर, बाहुओं पर वक्ष पर विपुल।
उतरा ज्यो दुर्गम पर्वत पर नैशाधकार,
चमकती दूर ताराएँ हो ज्यो कहीं पार।

अनुपात का ध्यान न होने से यही समीकरण विचित्र तमाशो खड़े कर देता है। संस्कृत-हिंदी रीति-साहित्य में इस प्रकार के उदाहरण भरे पड़े हैं। फारसी और उर्दू में भी इसी तरह तर्जुमों के साथ भरपूर खिलवाव हुई है। पत की 'स्याही की बूद' कविता पेश की जा सकती है—

गोल तारा-सा नभ से कूद !

यहां 'बूद' में और 'तारे' में साम्य स्थापित करने का प्रयत्न किया गया है—परंतु अनुपात को सर्वथा भुलाकर !

कल्पना का तीसरा प्रयोग संकुचित अर्थ में किया जाता है। किसी सीधे-सादे व्यक्ति को यह कहते हुए सुनकर कि मैं तो अमुक चित्र अथवा मूर्ति अथवा कविता में कोई विशेषता नहीं देखता, हम प्रायः कह उठते हैं कि तुम्हारी कल्पना तो निर्धन है। यहाँ कल्पना से तात्पर्य कलाकार की मानसिक अवस्था का अनुभव करने की क्षमता का है। शब्द-शक्ति लक्षणा का सबध कल्पना के इसी अर्थ से है। यदि कलाकार अपनी मनोदशा को प्रेषणीय नहीं बना सकता तो कलाकार में कल्पना की कमी है, और अगर पाठक, श्रोता अथवा दर्शक उस मनोदशा को ग्रहण करने में मंथर है तो यह उसकी कल्पना की हीनता कही जाएगी। यही कारण है कि भाषा के लाक्षणिक प्रयोगों को कल्पनाहीन पाठक सरलता से नहीं समझ सकता।

इसके अतिरिक्त कल्पना का प्रयोग होता है आविष्कार के अर्थ में। इसी दृष्टि से वैज्ञानिक आविष्कर्ताओं को उत्कट कल्पनाशील कहा जाता है। काव्य में इस प्रकार का प्रयोग अद्भुत दृश्यों के चित्र में, असंभाव्य घटनाओं के विधान में, अपार्थिव स्त्री-पुरुषों के सृजन में किया जाता है। हिंदी का उपन्यास 'चंद्रकाता सतति' इसका उदाहरण है। यहाँ कल्पना दूर की कौड़ियों को इकट्ठा तो कर देती है, परंतु सम्यक् समन्वय नहीं कर सकती। इसीलिए उनमें भराव नहीं आ सकता। और यही कारण है कि इस प्रकार की कृतियों से हमारी मनस्तुष्टि नहीं हो सकती।

कल्पना का एक मुख्य कार्य है रिक्त स्थानों को भरना अर्थात् विषमताओं को एकसार करना। जगत् में हम देखते हैं कि वस्तुएं पूर्ण नहीं हैं, उनमें न्यूनताएं एवं दोष हैं अर्थात् उनमें बीच-बीच में स्थान रिक्त रह गए हैं। बस, हमारी कल्पना आप-ही-आप उनको भरने का प्रयत्न करने लगती है। ऐसा करने के लिए उसको उन स्थानों के रिक्त होने का कारण खोजना पड़ता है और वह देखती है कि वास्तव में उन वस्तुओं के विभक्त अंगों में परस्पर सबध था, जो विशेष व्यतिक्रमों से अब टूट गया है। इस प्रकार हमारी कल्पना उन लुप्त, परंतु सगत, सबधों का पुनःस्थापन करके समस्त वस्तु को एकता प्रदान कर देती है। इसी को रूप-विधान कहते हैं। काव्यगत टेक्नीक में कल्पना का इसी अर्थ में प्रयोग होता है। परंतु यह आवश्यक नहीं कि ऐसा जान-बूझकर ही किया जाय। अनजाने में भी हमारी कल्पना प्रायः यह करती रहती है।

अब कल्पना का सबसे अंतिम एवं सशक्त प्रयोग यह जाता है, जिसका अंगरेज कवि-समालोचक कॉलरिज ने बहसबर्थ के काव्य के प्रसंग में इतने मबल शब्दों में विवेचन किया है "इस समन्वय और जादू की शक्ति के लिए ही मैंने कल्पना शब्द का प्रयोग किया है। इसका धर्म है विरोधी या असंबद्ध गुणों का एक-दूसरे के साथ सतुलन अथवा समन्वय करना अर्थात् एकरूपता का अनेकरूपता के साथ, साधारण का विशेष के साथ, भाव का चित्र के साथ, व्यष्टि का समष्टि के साथ, नवीन का प्राचीन के साथ, असाधारण भावावेश का असीम समय अथवा अनुक्रम के साथ अथवा चिर-जागृत विवेक एवं स्वस्थ आत्म-समय का दुर्गम उत्साह तथा गंभीर भावुकता के साथ..." इसी के बल पर कवि अनेकता में एकता ढूँढ़ निकालता

हैं और विभिन्न विचारों एवं भावों को एक विशेष विचार अथवा भाव से अन्वित कर देता है।" शेक्सपियर ने इसे ही स्वस्थ कल्पना कहा है। कल्पना का यह रूप कवि की सबसे बड़ी गौरव-कसौटी है, क्योंकि इस प्रकार के समन्वय की क्षमता उन्हीं विश्व-दर्शी कलाकारों में हो सकती है जिनके हृदय विशाल हों, जो जगत् की विभिन्नताओं को पचा सकें। खल और संत समाज की एक श्वास में वदना करने वाला तुलसीदास, विश्व की विषमताओं को एकरस होकर ग्रहण करने वाला शेक्सपियर, शैतान के विद्रोह और ईश्वर के न्याय पर एक साथ मुग्ध होने वाला मिल्टन, राम का अनन्य भक्त होते हुए भी उनके विरोधियों के प्रति सहानुभूति रखने वाला मैथिलीशरण श्रयवा इस कोटि का कोई अन्य कवि ही इतना ऊंचा उठ सकता है। कल्पना का यह प्रयोग समस्त काव्य में ही नहीं, एक वाक्य तक में सफलता से हो सकता है। अंगरेज़ी के प्रसिद्ध मनोविज्ञानी आलोचक रिचर्ड्स ने इसी दृष्टि से ट्रैजेडी को काव्य का सबसे महत्त्वपूर्ण स्वरूप माना है, क्योंकि उसमें भय (जो हमें पात्र से दूर हटाता है) और करुणा (जो पात्र के प्रति आकृष्ट करती है) का पूर्ण सामंजस्य होता है।

अंगरेज़ी में कल्पना के लिए एक और शब्द प्रयुक्त होता है 'फैसी', जिसका अर्थ साधारणतः कल्पना की ललित क्रीड़ा समझा जाता है। कॉलरिज ने उसका जो अर्थ किया है—स्मरण का एक प्रत्यग्र—वह हमारी समझ में नहीं आता और न वह प्रचलित ही है।

कल्पना के ये ही प्रमुख रूप हैं, उसके विभिन्न प्रयोग इन्हीं के अंतर्गत आ जाते हैं। परंतु फिर भी उनकी पृथक् सीमाओं का निर्देश करना साहित्य के विद्यार्थी के लिए उतना ही कठिन है जितना दार्शनिक के लिए निश्चयपूर्वक यह कहना कि कल्पना केवल मन की ही क्रिया है अथवा मन, बुद्धि और चित्त तीनों की।

कविता क्या है ?

कविता क्या है ? यह एक जटिल प्रश्न है। अनेक आलोचक यह मानते हैं कि कविता की परिभाषा और स्वरूप-विवेचन संभव नहीं है; परंतु मेरा मन इतनी जल्दी हार मानने को तैयार नहीं है। यो तो जीवन के सभी सूक्ष्म और गहन सत्य सरलता से परिभाषा का बंधन स्वीकार नहीं करते; फिर भी जिसकी अनुभूति हो सकती है उसके विवेचन को मैं असंभव नहीं मानता। अपूर्ण वह अवश्य रहेगा, परंतु अपूर्णता तो भाषा की सहज परिसीमा है, वह तो किसी भी अनुभव की अभिव्यक्ति पर घट सकती है। फिर कविता की परिभाषा के विषय में ही इतनी निराशा क्यों ?

मैं एक उदाहरण लेकर इस प्रश्न का उत्तर देने का प्रयास करूंगा—

स्याम गौर किमि कहहुँ बखानी ।

गिरा अनयन नयन बिनु बानी ॥

तुलसी की यह अर्धाली कविता का उत्कृष्ट उदाहरण है, इसमें सदेह नहीं हो सकता; शताब्दियों से सहृदय-समाज इसके कवित्व की प्रशंसा करता आया है। आचार्य रामचंद्र शुक्ल, हरिऔध आदि समर्थ प्रमाता मुक्तकठ से इसका यशोगान कर चुके हैं।

राम और लक्ष्मण के सौंदर्य से प्रभावित सीता की सखी की यह सहज भावाभिव्यक्ति है : श्यामांग राम और गौर-वर्ण लक्ष्मण के सौंदर्य का वर्णन किस प्रकार संभव हो सकता है ! क्योंकि वर्णना की माध्यम-इंद्रिय बाणी नेत्रबिहीन है और सौंदर्य-दर्शन के माध्यम नेत्रों के बाणी नहीं है। अर्थात् नेत्र उनके सौंदर्य का आस्वाद तो कर सकते हैं किंतु उसका वर्णन नहीं कर सकते और बाणी उस सौंदर्य का वर्णन करने में तो समर्थ है किंतु उसका वास्तविक आस्वाद वह नहीं कर सकती। इसका मूल भाव है सौंदर्य के प्रति प्रबल सात्त्विक आकर्षण—इन शब्दों में पुरुष के सौंदर्य के प्रति नारी का सहज उन्मुखी भाव व्यजित है। इस उन्मुखी भाव में वासना का कदम नहीं है, अर्थात् वैयक्तिक इच्छा और उसकी पूर्ति के फलस्वरूप ऐंद्रिय-मानसिक सुख की लिप्सा का मिश्रण नहीं है। अतः यहाँ सात्त्विक सौंदर्य-चेतना की व्यजना है। औचित्य की दृष्टि से यह व्यजना सर्वथा स्तुत्य है। राम और लक्ष्मण अभी पर-पुरुष हैं—कवि की योजना के अनुसार वे सीता और उर्मिला के वरेण्य हैं—इस दृष्टि से सखी की भाव-व्यजना में वासना (वैयक्तिक इच्छा) का समावेश किसी प्रकार भी उचित नहीं था। कवि को तो यहाँ सीता के पूर्वराग का उद्दीपन ही अभीष्ट है।

अतएव सखी की इस उक्ति में वह केवल विस्मय और उल्लास से युक्त तीव्र आकर्षण की ही व्यञ्जना करता है। सारांश यह है कि प्रस्तुत सूक्ति में 'ओचित्य' द्वारा अनुभूत अर्थात् नैतिक, मनोवैज्ञानिक दृष्टि से शुद्ध, जीवन के अत्यंत मधुर भाव, किशोर वय के आकर्षण की अभिव्यञ्जना है।

अब अभिव्यञ्जना की दृष्टि से परीक्षा कीजिये। प्रस्तुत प्रसंग में कवि का साध्य है—सौंदर्य द्वारा उत्पन्न प्रभाव का संप्रेषण। सौंदर्य का प्रभाव निश्चय ही एक अमूर्त तथा मिश्र प्रतिक्रिया है जिसमें रति, उल्लास, क्रीडा आदि अनेक भावों का समन्वय है। वक्ता की 'मुग्धा' अवस्था के कारण 'अभिव्यञ्जना' और भी कठिन हो जाती है। अतः कवि ने वर्णना की चेष्टा ही नहीं की—'किमि कहहुँ बखानी' के द्वारा अर्थात् वर्णन की असमर्थता की स्वीकृति के द्वारा सौंदर्य की अनिर्वचनीयता की व्यञ्जना की है। यह अनिर्वचनीयता 'अतिशय' की द्योतक है, किंतु अनिर्वचनीयता होते हुए भी वह अनुभवातीत नहीं है—वास्तव में वक्ता को उसकी अत्यंत प्रबल अनुभूति हो रही है। अर्थात् यह सौंदर्य इतनी तीव्र अनुभूति उत्पन्न करता है कि उसको व्यक्त करने के लिए शब्द नहीं है। इस प्रकार कवि सौंदर्य की सूक्ष्म किंतु तीव्र अनुभूति का वर्णन न कर, वक्ता की असमर्थता द्वारा उसकी व्यञ्जना करता है। यह वर्णन की वक्र-शैली है जिसे कृतक ने 'संवृति-वक्रता' के नाम से अभिहित किया है। दूसरे चरण में असमर्थता का कारण दिया गया है—वाणी के नेत्र नहीं हैं और नेत्रों के वाणी नहीं हैं; अलंकारशास्त्र में इसका नाम अर्थान्तरन्यास है। इस उक्ति में लक्षणा का चमत्कार है; क्योंकि शरीर-हीन वाणी में नेत्रों की और इसी प्रकार नेत्रों में वाक्-शक्ति की कल्पना सामान्यतः निराधार है। अतः लक्षणा के आधार पर ही यह उक्ति सार्थक बनती है। इसके अतिरिक्त यहाँ प्रच्छन्न विरोधाभास भी विद्यमान है—प्रत्यक्ष रूप से यह अत्यंत स्पष्ट तथ्य है, किंतु लक्षणा का आधार इसमें तर्क की शक्ति उत्पन्न कर देता है। वाच्यार्थ और लक्ष्यार्थ के बीच यह विरोधाभास निश्चय ही चमत्कार का कारण है :

इसी प्रकार आरंभ के दोनों शब्दों—स्याम और गौर—में भी चमत्कार विद्यमान है। ध्वनिवादी जिसे पर्यायध्वनि, वक्रोक्तिवादी विशेषण-वक्रता और अलंकारवादी किसी लक्षणामूलक अलंकार का नाम दे सकते हैं।

अब नाद-सौंदर्य की दृष्टि से लीजिये। उद्धृत अर्घाली में अत्यंत प्रसन्न पदावली का प्रयोग है जिसमें सूक्ष्म वर्णमैत्री के नाद-सौंदर्य की कोमल अनुगूज है—कवि ने पवर्ग और कवर्ग के वर्णों की आवृत्ति और दूसरे चरण में 'न' की आवृत्ति के द्वारा सहज वर्ण-सामंजस्य पर आश्रित शब्द-संगीत का सृजन किया है। उधर लघुमात्रिक चौपाई छंद मुग्धा के मन की इस भाव-तरंग का अत्यंत उपयुक्त माध्यम है।

अब प्रश्न यह है कि इनमें से किस तत्त्व का नाम कविता है ? मूल भाव अर्थात् सौंदर्य-चेतना का ? उक्ति-वक्रता अथवा अलंकार के चमत्कार का ? अथवा वर्णमैत्री का ? या फिर छंद-संगीत का ? उत्तर भी कठिन नहीं है। मूल भाव कविता नहीं है—यहाँ संयोग से यह भाव सौंदर्यानुभूति है, सामान्यतः कुछ भी हो सकता है। किंतु

भाव कविता नहीं है; जीवन में सब अनुभूति ही नहीं, पशु-पक्षी भी भाव की अनुभूति करते हैं, पर वह कविता तो नहीं कही जा सकती। न जाने कितने स्त्री-पुरुष, और तिर्यक् योनि में भी न जाने कितने नर-मादा, एक-दूसरे के यौवन-सौंदर्य के प्रति आकृष्ट होते हैं; किंतु इस आकर्षण को कविता तो नहीं कहा जा सकता।

तो क्या उक्ति-वक्रता कविता है ? अर्थात् क्या सौंदर्य के इस अनुभव को विदग्ध रीति से शब्दबद्ध करना कविता है ? नहीं; क्योंकि अपने नित्यप्रति के व्यवहार में हम अपने आशय को न जाने कितनी बार अनेक वचन-भंगिमाओं के द्वारा व्यक्त करते रहते हैं। वह तो कविता नहीं है। क्या अलंकार का चमत्कार—नयन' और 'बाणी' का लाक्षणिक प्रयोग, अथवा वाच्यार्थ और लक्ष्यार्थ के बीच सूक्ष्म विरोधाभास कविता है ? यहाँ कतिपय काव्य-रसिक तर्क-वितर्क कर सकते हैं। किंतु मेरा स्पष्ट मत है—'नहीं,' क्योंकि बोलचाल में निरंतर हम न जाने मुहावरों के रूप में कितने लाक्षणिक प्रयोग करते रहते हैं। विरोधाभास का चमत्कार भी सभा-चतुर व्यक्तियों के लिए साधारण चमत्कार है। यह सब तो कविता नहीं है। इसी प्रकार सामान्य के द्वारा विशेष के कल्पनात्मक समर्थन को भी कविता कैसे कहा जाय ! नवीन आलोचनाशास्त्र की शब्दावली में उक्ति-वक्रता, लाक्षणिक प्रयोग, अलंकार-चमत्कार आदि में कल्पना का वैभव है। अतएव सारत यह कहा जा सकता है कि जिस प्रकार केवल भाव कविता नहीं है, उसी प्रकार केवल कल्पना भी कविता नहीं है।

अब रह जाता है संगीत-तत्त्व—वर्ण-संगीत और लय-संगीत। वह भी निश्चय ही कविता नहीं है, क्योंकि वर्ण-संगीत और लय-संगीत दोनों ही निरर्थक पदावली में भी संभव है।

तो फिर वास्तव में कविता क्या है ? इन सभी तत्त्वों का समन्वय कविता है। यह समस्त अर्धाली ही कविता है। सौंदर्य-चेतना कविता नहीं है, उक्ति-वक्रता कविता नहीं है, अर्थान्तरन्यास अलंकार कविता नहीं है, वर्ण-संगीत कविता नहीं है, चौपाई की लय कविता नहीं है। इन सबका समजित रूप ही कविता है—अर्थात् रमणीय भाव, उक्ति-वैचित्र्य और वर्णलय-संगीत तीनों ही मिलकर कविता का रूप धारण करते हैं। अब फिर यह प्रश्न उठता है कि क्या कविता के लिए इन तीनों की स्थिति अनिवार्य है ? क्या इनमें से किसी एक का अभाव कविता के अस्तित्व में बाधक होगा ? उदाहरण के लिए, क्या बिना रमणीय भाव-तत्त्व के कविता नहीं हो सकती ? इसका उत्तर देने से पूर्व रमणीय शब्द का आशय स्पष्ट करना आवश्यक है।—रमणीय का अर्थ केवल मधुर नहीं है—कोई भी भाव, जिसमें हमारे मन को रमाने की शक्ति हो, रमणीय है। इसी दृष्टि से क्रोध, ग्लानि, शोक आदि भावों के भी विशेष रूप रमणीय हो सकते हैं, काव्य में होते ही हैं। मैं यह कहना चाहता हूँ कि एक तो केवल प्रेम, श्रद्धा, विस्मय आदि सुखद भाव ही रमणीय नहीं हैं; शोक, ग्लानि, अमर्ष आदि अप्रिय भाव भी रमणीय हो सकते हैं। दूसरे, भावों के सभी रूप रमणीय नहीं होते, शृंगार जैसे मधुरतम भाव के भी अनेक रूप सर्वथा अरमणीय और अकाव्योचित हो सकते हैं, होते

है। जीवन की इन अनुभूतियों के वे ही रूप रमणीय होते हैं जिनके साथ सहृदय का मन तादात्म्य स्थापित कर सके, जिनमें सहृदय की अतवृत्तियों में सामंजस्य स्थापित करने की शक्ति हो। भाव की रमणीयता इसी का नाम है। तो क्या इस रमणीय भाव-तत्त्व के अभाव में कविता नहीं हो सकती? मेरा स्पष्ट उत्तर है—नहीं; इसके अभाव में जो चमत्कार आपको मिल सकता है वह बौद्धिक चमत्कार ही हो सकता है, जैसे पहली के समाधान आदि में मिलता है। तथाकथित चित्रकाव्य में इसी की उपलब्धि होती है। बौद्धिक चमत्कार कविता का धर्म नहीं है अतः जिस उक्ति से केवल बौद्धिक चमत्कार प्राप्त होता है वह कविता नहीं। अब दूसरा तत्त्व लीजिए—उक्ति-वैचित्र्य। क्या उक्ति-वैचित्र्य के बिना कविता हो सकती है? इस प्रश्न के उत्तर के विषय में बड़ा मतभेद है। आचार्य शुक्ल जैसे रसज्ञ आचार्य का दृढ़ मत है कि हा, हो सकती है। प्राचीन रसवादी आचार्यों का इस विषय में यही मत था—कदाचित् शुक्ल जी की यही धारणा है। परंतु मुझे सदेह है : आनंदवर्धन आदि रसध्वनिवादी तो ध्वनि के साथ कल्पना की अनिवार्यता मानकर काव्योक्ति में वैचित्र्य की स्थिति निश्चित रूप से स्वीकार कर लेते हैं, क्योंकि कल्पना के योग का नाम ही तो वैचित्र्य है। शुक्ल जी ने भी अनेक प्रसंगों में इस भाव-प्रेरित वक्रता का यशोगान किया है, किंतु अपने पूर्ववर्ती काव्य के अतिशयचमत्कारवाद से क्षुब्ध होकर सिद्धांत रूप में वे उसका निषेध कर देते हैं। मुझे खेद है कि आचार्य शुक्ल की यह धारणा मैं स्वीकार नहीं कर सकता, क्योंकि इसमें एक अतिवाद के विरुद्ध दूसरे अतिवाद की प्रस्थापना है और मनोविज्ञान के इस स्वयंसिद्ध तर्क का निषेध है कि मन के उच्छ्वास के साथ वाणी अनिवार्यतः उच्छ्वसित हो जाती है। वाणी का यही उच्छ्वास उक्ति-वैचित्र्य है; इसलिए व्यापक अर्थ में उक्ति-वैचित्र्य का अभाव कविता में संभव नहीं है। प्रकाशरातर से हम यह भी कह सकते हैं कि उक्ति-वैचित्र्य के अभाव में कविता नहीं हो सकती। तीसरा तत्त्व है संगीत। इसके विषय में तो मतभेद और भी अधिक है। संस्कृत-काव्यशास्त्र का निर्भात मत है कि छंद कविता का वैकल्पिक उपकरण है। उधर हिंदी के मध्ययुगीन आचार्यों के लिए छंद के अभाव में कविता तो क्या, साहित्य के किसी रूप की कल्पना संभव नहीं थी। यूरोप में इस प्रश्न को लेकर नियमित रूप से दो दल बन गए थे—एक ओर अरस्तू और कॉलरिज जैसे आलोचक छंद को वैकल्पिक मानते थे, दूसरी ओर ड्राइडन आदि के मत से छंद का संगीत कविता का अनिवार्य माध्यम था। मेरा मत भी छंद के 'इस पुराने ग्राम्य विशेषण' को कविता का अनिवार्य तत्त्व मानने के ही पक्ष में है। छंद कविता का सहज वाहन है। प्रत्येक साहित्य-रूप की अपनी-अपनी सहज विधा है। नाटक के लिए संवाद, कथा-साहित्य के लिए वर्णनात्मक गद्य, आलोचना के लिए विवेचनात्मक गद्य, निबंध के लिए ललित गद्य और कविता के लिए छंद। नाटक के रंग-संकेतों में वर्णनात्मक गद्य का प्रयोग होता है, उपन्यास में संवाद का, आलोचना में ललित गद्य का और निबंध में विश्लेषणात्मक गद्य का—ऐसे ही कविता में लययुक्त गद्य-संगीत का कुछ कवियों ने सफल प्रयोग किया है। किंतु यह सहज स्थिति नहीं है; यहा एक विधा के तत्त्व दूसरी

की सीमा में प्रवेश कर जाते हैं, जैसे वास्तुकला में मूर्तिकला या चित्रकला का भी प्रयोग प्रायः होता आया है। वास्तव में समस्त कला तथा साहित्य-रूपों का मूल तत्त्व तो एक ही है, रूप-विधाएं भिन्न हैं, अतः उनके बाह्य उपकरण बहुधा एक-दूसरे की सीमा का अतिक्रमण करते रहते हैं। नाटक में आख्यान-तत्त्व का, उपन्यास में नाट्य-तत्त्व का, आलोचना में लालित्य का समावेश हो जाता है; परंतु फिर भी उनके वैशिष्ट्य में कोई अंतर नहीं पड़ता। इसी प्रकार गद्य-साहित्य के अनेक रूप रस के प्राचुर्य से काव्यात्मक हो सकते हैं और कविता में भी नाट्य-तत्त्व का समावेश हो सकता है, कविता आलोचनात्मक भी हो सकती है और गद्यवत् भी; किंतु वह उसका सहज या शुद्ध रूप नहीं है। मेरे कहने का तात्पर्य यह है कि नाटक, उपन्यास, निबंध आदि की भांति कविता भी रस के साहित्य की एक विशिष्ट विधा है—मूल तत्त्व तो सभी का एक ही है—रस, किंतु माध्यम के आधार पर इनमें परस्पर भेद है जो इनके वैशिष्ट्य की रक्षा करता है। कविता नाम की साहित्य-विधा का माध्यम है छंद। संस्कृत काव्यशास्त्र में काव्य रस के साहित्य का पर्याय है जिसके अंतर्गत नाटक-उपन्यास आदि का समावेश है। आज काव्य और कविता में भेद हो गया है काव्य समस्त रस-साहित्य या पाश्चात्य आलोचनाशास्त्र की शब्दावली में सर्जनात्मक साहित्य का पर्याय है, कविता उसका पर्याय नहीं है—एक रूप है, जो छंद के माध्यम के कारण अन्य रूपों से भिन्न है।

सारांश यह है कि पूर्वोक्त तीनों तत्त्व—रमणीय अनुभूति, उक्ति-वैचित्र्य और छंद अर्थात् वर्ण-संगीत और लय-संगीत—कविता के लिए अनिवार्य हैं। इनमें से किसी एक का नाम कविता नहीं है, इन तीनों का समजित रूप ही कविता है। पहले दो तत्त्व काव्य अथवा रस के साहित्य के भी अनिवार्य अंग हैं। तीसरा तत्त्व अर्थात् छंद ही कविता को काव्य के अन्य रूपों से पृथक् करता है। इस दृष्टि से हम यह कह सकते हैं कि कविता रस के साहित्य की उस विधा का नाम है जिसका माध्यम छंद है। यहाँ एक और शंका का भी समाधान कर लेना अनुपयुक्त न होगा : वह यह कि क्या रस के साहित्य के अन्य रूपों और कविता में केवल रूप-विधा अथवा माध्यम का ही अंतर है, और स्पष्ट शब्दों में—क्या उपन्यास और प्रबंध-काव्य में केवल यही अंतर है कि एक अनियतलय गद्य में लिखा हुआ है और दूसरा नियतलय छंद में ? क्या दोनों के भाव-तत्त्व अथवा मूल सवेद्य में कोई अंतर नहीं है ? अनेक आलोचकों के मत से दोनों में मूल सवेद्य का अंतर भी है। उनका विश्वास है कि उपन्यास का आस्वाद और प्रबंध-काव्य का आस्वाद भिन्न होता है। इस धारणा में केवल इतना ही सत्य है कि आस्वाद के रूप पर माध्यम का प्रभाव भी पड़ता है। उदाहरण के लिए, जंगल में वृंत पर खिले हुए गुलाब और किसी नागरिक के सुसज्जित कमरे में गुलदस्ते में सजे हुए गुलाब की सौंदर्यानुभूति में थोड़ा अंतर निश्चय ही पड़ जाता है। इसी प्रकार यह निर्विवाद है कि रसात्मक तत्त्व के अतिशय के कारण ही कविता स्वभावतया छंद के माध्यम से स्फुरित होती है और छंद का संगीत उसके रसात्मक तत्त्व को और भी समृद्ध कर देता है। इस दृष्टि से आस्वाद अथवा मूल सवेद्य में भी थोड़े से अंतर की

कल्पना असंगत नहीं है; किंतु यह अंतर मात्रा का अंतर है, प्रकार या प्रकृति का अंतर नहीं। इसलिए मैं अपनी उस स्थापना को फिर यथावत् दोहराता हूँ कि कविता रस के साहित्य की उस विधा का नाम है जिसका माध्यम छंद है।

अंत में, एक मौलिक समस्या का समाधान कर इस प्रसंग को समाप्त कर दूंगा। काव्यशास्त्र में मनोविज्ञान के वर्धमान प्रभाव के फलस्वरूप अनेक नवीन आलोचकों ने यह मत प्रस्तुत किया है कि कविता एक अनुभूति अथवा अनुभूतियों का वर्ग है। उदाहरण के लिए इस युग के सर्वश्रेष्ठ अंगरेज आलोचक रिचर्ड्स का कथन है कि कविता अनुभूतियों का एक वर्ग है। तुलसीदास की पूर्वोक्त अध्यात्मी को ही आधार मानकर चलें तो यह कहा जा सकता है कि इन आलोचकों के मत से 'स्याम गौर किमि कहहुँ बखानी। गिरा अनयन नयन बिनु बानी' कविता नहीं है, वरन् इससे प्राप्त सहृदय की अनुभूति ही कविता है। बात निश्चय ही बहुत गहरी है, परंतु व्यावहारिक दृष्टि से उससे उलझन ही पैदा होती है। इसीलिए कदाचित् अत्यंत गंभीर दार्शनिक आधार ग्रहण करने पर भी भारतीय आचार्यों इस प्रपंच में नहीं पड़ा, उसकी व्यवहार-बुद्धि ने सहृदय की अनुभूति को स्पष्ट शब्दों में रस कहा है और इस अनुभूति को उत्पन्न करने वाले शब्दार्थ को कविता। तत्त्व-दृष्टि से कदाचित् रिचर्ड्स का मत ही ठीक हो, किंतु व्यवहार-दृष्टि से—समझने-समझाने की दृष्टि से—हमारे आचार्यों की स्थापना ही ग्राह्य है : 'शब्दार्थौ काव्यम्'। इस प्रकार मैं घूम-फिर कर फिर वहीं पहुंच जाता हूँ : रसात्मक शब्दार्थ ही काव्य है और उसकी छंदोमयी विशिष्ट विधा आधुनिक अर्थ में कविता है।

काव्य-भाषा और व्यवहार-भाषा

१. क्या काव्य-भाषा एक विशिष्ट भाषिक संरचना—अर्थात् शब्दार्थ का विशिष्ट प्रयोग है ?

—अर्थात् क्या काव्य की भाषा और गद्य अथवा सामान्य व्यवहार की भाषा में मौलिक—या तात्त्विक—भेद होता है ?

इस विषय में सामान्यतः दो अतिवादी मत प्रचलित हैं :

(क) एक विचारधारा का प्रतिनिधित्व करते हैं—आग्ल कवि वर्ड्सवर्थ, जिनकी निम्नांत धारणा है कि 'गद्य और पद्य की भाषा में न कोई मौलिक अंतर है और न हो सकता है ।'

(ख) दूसरे अतिवादी विचार की चरम परिणति है कार्ल शैपिरो जैसे आधुनिक आलोचको के वक्तव्यों में । कार्ल शैपिरो के अनुसार काव्य-भाषा का माध्यम शब्द न होकर अ-शब्द (नॉट-वर्ड्स) होते हैं, जो अपने (मूल) अर्थ से अपसरण कर एक अतिरिक्त छादस अर्थ का अर्जन कर लेते हैं । (वीज नॉट-वर्ड्स इन दिमर रिट्रीट फ्रॉम मीनिंग एराइव ऐट ए सेंस-वियोन्ड-सेंस)

इन दोनों अतिवादों का निराकरण मिलता है—विगत शताब्दियों में, कॉलरिज आदि काव्यविद् मनीषियों, और आधुनिकों में क्रीगर तथा स्पिट्ज़र जैसे भाषाविद् आलोचकों के मतव्यों में :

लिओ स्पिट्ज़र—कविता में ऐसे शब्दों का प्रयोग होता है, जो अपने मूल अर्थ को सुरक्षित रखते हुए, छादस विधान के अंतर्गत क्रियाशील कवि-प्रतिभा के जादू से, एक अतिरिक्त अर्थ से गर्भित हो जाते हैं ।

—अर्थात् सर्जन-प्रक्रिया में पड़कर, अनुभूति से आविष्ट कल्पना के सघात से, भाषा अनिवार्यतः लयात्मक एवं बिबभय बन जाती है और इस प्रकार काव्यभाषा का स्वरूप सामान्य भाषा से भिन्न हो जाता है ।

२. यह भेद किस प्रकार का है ?—काव्य-भाषा के भेदक लक्षण क्या हैं ?

इस समस्या के प्रति काव्य-मर्मज्ञों के सामान्यतः दो प्रकार के दृष्टिकोण मिलते हैं :

शास्त्रीय अथवा रीतिवादी दृष्टिकोण

(क) प्राचीन भारतीय आचार्यों का शास्त्रीय दृष्टिकोण—

(१) भोज का तथ्यमूलक विश्लेषण :

किं साहित्यम् । य. शब्दार्थयो. सम्बन्धः । स च द्वादशधा (१) अभिधा, (२) विवक्षा, (३) तात्पर्यम्, (४) प्रविभाग, (५) व्यपेक्षा, (६) सामर्थ्यम्, (७) अन्वयः, (८) एकार्थीभावः, (९) दोषहानम्, (१०) गुणोपादानम्, (११) अलंकारयोगः, (१२) रसावियोगश्चेति ।

इनमें प्रथम आठ शब्द-अर्थ के तर्कमय संबंध हैं, जो भाषा के सभी रूपों में अनिवार्यतः विद्यमान रहते हैं—किंतु अंतिम चार अतिरिक्त संबंध हैं, जो काव्यभाषा के अपने विशेष धर्म हैं ।

(२) आनन्दवर्धन के अनुसार काव्य-भाषा का प्राणतत्त्व है 'व्यंजना'—काव्य की भाषा का अभिप्राय वाच्य न होकर व्यंग्य होता है ।

(३) कुतक ने 'वक्रता' को काव्य-भाषा का व्यावर्तक धर्म माना है । वक्रता का अर्थ है 'वचित्र अभिधा' अर्थात् कवि-प्रतिभा से प्रेरित वचित्र विन्यास-क्रम, जो एक ओर शास्त्रादि में प्रयुक्त शब्द-अर्थ के स्थिर उपनिबन्ध से और दूसरी ओर व्यवहारगत शब्द-अर्थ के रुढ़ प्रयोग में भिन्न अथवा विशिष्ट होता है । इस भाषिक संरचना में शब्द और अर्थ के बीच निरंतर स्पर्धा का भाव रहता है । इसी प्रकार का प्रयोग काव्य-भाषा के अंतर्गत आता है, सामान्य प्रयोग वार्ता मात्र है ।

(ख) नये समीक्षकों का संरचनामूलक अथवा भाषिक दृष्टिकोण—

(i) काव्य-भाषा लक्षणा या उपचार की भाषा है—(विमसाट) ।

(ii) इसका आधार है श्लेष अथवा अनेकार्थता—(ऐम्पसन) ।

(iii) काव्य-भाषा का मूल गुण है तनाव (टेंशन) या शब्दार्थ-संतुलन—(टेट) ।

(iv) इसका मूल तत्त्व है विडम्बना (आयरनी)—(क्लीन्य ब्रुक्स) ।

मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण

(१) काव्य की भाषा कल्पनात्मक अथवा रागात्मक भाषा होती है, जबकि व्यवहार तथा शास्त्र की भाषा संकेत-प्रधान होती है, जिसमें शब्द की सार्थकता अर्थ-बोध से आगे नहीं जाती । (आई० ए० रिचर्ड्स)

समन्वित दृष्टिकोण

उपर्युक्त दोनों अवधारणाएँ विरोधी न होकर एक-दूसरे की पूरक हैं—केवल उनके कथन की भूमिकाएँ भिन्न हैं ।

इसमें सदेह नहीं कि काव्य की भाषा कल्पनात्मक अथवा रागात्मक भाषा होती है—(जिसे व्यापक अर्थ में 'कलात्मक भाषा' कहते हैं) । यहाँ शब्द की सार्थकता केवल अर्थ-बोध अथवा प्रत्यय की उद्भूति में ही नहीं, बरन् विव की सृष्टि और उसके माध्यम से रागात्मक संवेदना की उद्बुद्धि में निहित रहती है । शब्द में इस नवीन शक्ति के संचार का मूल स्रोत है कवि की कल्पना, जो प्रबल अनुभूतियों के आवेश से अत्यंत सक्रिय हो जाती है । कवि की यह सर्जक कल्पना अपनी अभिव्यक्ति के लिए

नाना रूपों एवं मंगिमाओं की सृष्टि करती रहती है—जिन्हें भिन्न-भिन्न आलोचकों ने अपने-अपने कलागत दृष्टिकोण के अनुसार विभिन्न नामों से अभिहित किया है। प्राचीन संस्कृत-आचार्यों ने इन्हें 'गुणालंकारसपदा' कहा है—जिसका भोज ने चार तत्वों में विश्लेषण किया है : दोष का अभाव, गुण का सद्भाव, अलंकार-योग और रस का समावेश। दंडी ने इस संपूर्ण वैशिष्ट्य को 'श्लेष' में, आनंदवर्धन ने 'व्यजना' में, और कुतक ने 'वक्रता' में समाहित कर दिया है। आधुनिक समीक्षकों ने इसी संदर्भ में कुछ अन्य पारिभाषिक शब्दों का प्रयोग किया है, जैसे—उपचार या लक्षणा, श्लेष अथवा अनेकार्थता, विडंबना, और तनाव या सतुलन आदि; किंतु, उनका अभिप्राय प्रायः समान ही है। उन सभी का आशय यह है कि आवेग-दीप्त कविकल्पना के सर्जनात्मक प्रभाव से काव्य की माध्यम-भाषा में कुछ ऐसे गुण उत्पन्न हो जाते हैं, जो भाषा की मूलभूत अर्थबोधन-क्षमता की क्षति किए बिना, उसे अधिक कलात्मक एवं प्रभावी बना देते हैं। इस प्रकार काव्य-भाषा में भाषा के सहजगुण—अर्थबोधन-क्षमता—का निषेध नहीं, बरन् उसका विस्तार एवं सबर्द्धन होता है—यानी सामान्य भाषा से काव्य-भाषा का भेद प्रकृतिगत न होकर मूलतः गुणात्मक ही होता है। यद्यपि काव्य-भाषा में शब्द-अर्थ के बीच एक ऐसा सबंध रहता है जो सामान्य तर्कों से परे होता है, फिर भी उसके स्वरूप का विश्लेषण बुद्धिगम्य अथवा तर्कसम्मत भाषा के द्वारा ही हो सकता है, और होना चाहिए। व्याख्या की भाषा में न तो कल्पनाप्रवण स्वच्छदतावादी विचारकों के उच्छ्वासों से (जैसे शैले की 'विद्युन्मयी भाषा', या ऐबरक्रॉम्बी की 'मन्त्र-भाषा' आदि से) प्रयोजन की सिद्धि हो सकती है, और न शैपिरो जैसे अत्याधुनिक भाषाविद् समीक्षकों की शाब्दिक कलाबाजियों से, जो काव्य-भाषा के लिए 'अ-शब्दों' का प्रयोग अनिवार्य मानते हैं।

वास्तव में, काव्य-भाषा के स्वरूप का निर्धारण काव्य-सर्जना की प्रक्रिया के आधार पर ही हो सकता है, जिसके द्वारा कवि, कल्पना की सहायता से, अपनी अनुभूतियों के लिए उपयुक्त भाषिक पर्याय खोजने का प्रयास करता है। कवि की भाषा अनिवार्यतः लयात्मक अथवा छंदस भाषा ही होती है, इसमें अर्थव्यक्ति स्थिर एवं प्रभात्मक प्रतीकों के द्वारा नहीं, बरन् गतिमय एवं व्यंजनात्मक बिंबों के माध्यम से ही समव हो सकती है, जहां शब्द-अर्थ का सबंध बुद्धि एवं तर्क के द्वारा नहीं बल्कि कल्पना और भावना के द्वारा उपपन्न होता है।

सौंदर्यानुभूति का स्वरूप

भारतीय वाङ्मय में यो तो संगीत, चित्र-रचना, मूर्तिकला तथा वास्तुशिल्प आदि अन्य ललित कलाओं पर भी कुछ-एक प्रामाणिक ग्रन्थ उपलब्ध है, परन्तु सौंदर्य-शास्त्र के आधार-तत्त्वों का विवेचन मूलतः काव्यशास्त्र के अंतर्गत ही किया गया है। अतः सौंदर्यानुभूति या कलानुभूति का विश्लेषण यहाँ प्रमुख रूप से रस के सदर्थ में ही हुआ है जो भारतीय सिद्धांत के अनुसार काव्य अथवा कला के आस्वाद का प्राण-तत्त्व है। आरंभ में रस नाट्यकला का तत्त्व था, वहाँ से वह काव्य में आया और काव्य से उसका प्रवेश चित्र, संगीत आदि कलाओं में भी हो गया। इस प्रकार भारतीय काव्य-शास्त्र में निरूपित सौंदर्यानुभूति के स्वरूप का निर्णय करने के लिए हमें रसविवेचन को ही आधार मानकर चलना होगा।^१

१ इस प्रसंग में यह प्रश्न किया जा सकता है कि सौंदर्य के अनेक रूप ऐसे हो सकते हैं जिनमें भाव की सत्ता नहीं रहती, अतः सौंदर्यानुभूति के लिए भाव का आधार अनिवार्य नहीं है। भारतीय काव्यशास्त्र में अलंकारवादी और उनके सहधर्मी रीति सिद्धांत के अनुयायी काव्य को शब्दार्थ का चमत्कार ही मानते हैं—रस, भाव आदि भी शब्दार्थ में चमत्कार की सृष्टि करने के कारण ही काव्य के अंग बन पाते हैं। पश्चात्त्य काव्यशास्त्र में बिंबवाद तथा अन्य आधुनिक काव्यादोलन भी स्पष्ट शब्दों में भावना से विनिर्मुक्त सौंदर्य अथवा कवित्व की सत्ता स्वीकार करते हैं जिसमें बिंब आदि की सृष्टि ही सौंदर्य का आधार रहती है। एक कसामर्मज्ञ ने इसी प्रश्न पर विचार करते हुए कहा ताजमहल को देखकर हम एक स्निग्ध सौंदर्यजन्य प्रसादन की चेतना का अनुभव करते हैं—प्रेम आदि की संवेदना का नहीं। ऐसी स्थिति में कलानुभूति में मानव-संवेग का अनिवार्य आधार मानना समीचीन नहीं है।—इस शका का समाधान हम अन्यत्र विस्तार से कर चुके हैं। शब्दार्थ का चमत्कार आखिर है क्या, और उसकी सृष्टि कैसे होती है? काव्य के सदर्थ में अर्थ का चमत्कार वास्तव में कुतूहल का पयणि न होकर रमणीयता का ही वाचक है और रमणीयता का समावेश केवल कल्पना के द्वारा नहीं, भाव-प्रेरित कल्पना के द्वारा ही संभव हो सकता है। कविता का उद्देश्य केवल चकित कर देना नहीं है, कविता तो चित्त को प्रभावित और संवेदनाओं को जाग्रत करती है। अतः जो यह मानते हैं कि शब्दार्थ का चमत्कार भावना से विनिर्मुक्त होता है, वे या तो 'चमत्कार' शब्द का सकुचित और गलत प्रयोग करते हैं या भाव का अर्थ केवल स्थायी भावों तक सीमित कर देते हैं—या फिर मूल तत्त्व की उपेक्षा कर केवल बाह्य तथ्य को ही महत्त्व देते हैं। भारत में अलंकार और रीति सिद्धांत की अस्वीकृति, और उधर पश्चिम में बिंबवाद आदि का पराभव इसका प्रमाण है। ऐसी स्थिति में कला के सदर्थ में सुंदर और सरस में अभेद ही रहता है और सौंदर्यानुभूति अथवा कलानुभूति रस से मूलतः भिन्न नहीं मानी जा सकती।

भरत से लेकर भामह तक प्राचीन आचार्यों की दृष्टि में रस का स्वरूप वस्तुपरक था—नाट्य के संदर्भ में रस एक प्रकार से भाव-प्रेरित नाट्य-सौंदर्य का वाचक था और काव्य के संदर्भ में वह इसी प्रकार के भाव-प्रेरित शब्दार्थ-सौंदर्य का। किंतु बाद में शैवाद्वैत दर्शन के प्रभाव से, जिसके सर्वाधिक समर्थ व्याख्याता थे अभिनवगुप्त, रस का स्वरूप सर्वथा आत्मपरक हो गया। अभिनवगुप्त के अनुसार नाट्य-सौंदर्य नाट्य का अंग है और शब्दार्थ-सौंदर्य काव्य का—यह स्वयं रस नहीं है, रस तो इसके आस्वाद का नाम है। आगे चलकर भारतीय काव्यशास्त्र में यही धारणा सर्वमान्य हुई। अभिनव से लेकर विश्वनाथ या जगन्नाथ तक उन सभी आचार्यों के, जिन्होंने कि रस को आस्वाद-रूप माना है, मतो का सारांश इस प्रकार है :

१. सौंदर्यानुभूति अथवा कलानुभूति का आधार मूलतः मानव-भावनाएं हैं। यह अनिवार्यतः आह्लादमयी होती है—यह एक प्रकार की आनंदमयी मन-स्थिति है—आत्म-साक्षात्कार अथवा आत्मोपलब्धि की स्थिति है।

२. यह स्वप्रकाशानंद और चिन्मय है—अर्थात् ऐंद्रिय तत्त्वों से प्रायः मुक्त है। कलानिबद्ध होने पर लौकिक भाव व्यक्तिगत रागद्वेष से ऊपर उठ जाते हैं—देश और काल की सीमाओं से मुक्त होकर वे साधारणीकृत अथवा सार्वभौम बन जाते हैं। परिणामतः वे प्रत्यक्ष अनुभव के विषय नहीं रह जाते। उनके द्वारा सहृदय का भाव-बोध परिष्कृत और चेतना निर्मल हो जाती है।

३. फिर भी, यह शुद्ध आध्यात्मिक आनंद नहीं है क्योंकि न तो यह आनंद की स्थायी अवस्था है और न लौकिक तत्त्वों से पूर्णतः मुक्त होती है।

अतः भारतीय काव्यशास्त्र के अनुसार सौंदर्यानुभूति अथवा कलानुभूति एक प्रकार के अतींद्रिय आनंद की स्थिति है—अथवा लौकिक शब्दावली में, एक प्रकार की आत्मोपलब्धि की स्थिति है—जो कला के द्वारा परिशुद्ध—विशदीकृत भावनाओं के माध्यम से प्राप्त होती है।

किंतु वर्तमान युग में उपर्युक्त सभी धारणाएं शंका-धूमिल हैं और आधुनिक विचारक के मन में प्रस्तुत सदर्भ में तीन प्रश्न अनायास ही उपस्थित हो जाते हैं :

१. कलानुभूति और भावानुभूति में क्या संबंध है ?

२. क्या कलानुभूति अनिवार्यतः आनंदमयी होती है ?

३. यदि ऐसा हो तो इस आनंद का स्वरूप क्या है ?

इन प्रश्नों के समाधान के बिना आज के कला-रसिक का मन परितोष नहीं हो सकता। इसलिए यह आवश्यक हो जाता है कि वर्तमान आलोचनाशास्त्र एवं कला-सिद्धांतों के आलोक में इनका आख्यान किया जाए।

१. कलानुभूति और भावानुभूति में क्या संबंध है ?

कलानुभूति का आधार मूलतः मानव-भावनाएं ही हैं। सौंदर्य के किसी ऐसे रूप की कल्पना करना संभव नहीं है जिसमें प्रच्छन्न अथवा प्रकट, प्रत्यक्ष अथवा परोक्ष रूप से मानव-भावना का संस्पर्श न हो। भारत के अधिकांश कला-मर्मज्ञ काव्यगत भावना

और मानव-भावना के पारस्परिक संबंध के विषय में सर्वथा आश्वस्त हैं . न भाव--हीनोऽस्ति रसो, न भावो रस-वर्जित (भरत)—अर्थात् न भाव के बिना रस की स्थिति है और न रस के बिना भाव की । फिर भी कलागत भाव मानव-भाव या लौकिक भाव से भिन्न है और किसी भी प्रसंग में दोनों का ऐकात्म्य संभव नहीं है । भारतीय काव्यशास्त्र के अनुसार रस के आधारभूत स्थायी भाव दो वर्गों में विभक्त किए जा सकते हैं (क) रति, विस्मय, उत्साह और हास्य—जिनका आस्वाद लोक में प्रीतिकर होता है, और (ख) शोक, क्रोध, भय तथा जुगुप्सा—जिनका अनुभव अप्रीतिकर है । किंतु जब ये भाव काव्य या कला के विषय बन जाते हैं तो इन सभी का दश अनिवार्यतः नष्ट हो जाता है । कला का विषय बन जाने पर शोकादि भावों का अनुभव क्लेशकर नहीं रह जाता . कला-सर्जना की प्रक्रिया में पड़कर उनकी कटुता समाप्त हो जाती है, यह सामान्य अनुभव का विषय है ।—अतः काव्यगत भाव लौकिक भाव से भिन्न है—यह सिद्ध करने के लिए विशेष युक्ति-प्रमाण की अपेक्षा नहीं है ।

लौकिक भाव या तो स्वगत होता है या परगत—अर्थात् या तो वह स्वानुभव रूप होता है या दूसरे के अनुभव की प्रतिक्रिया-रूप होता है । स्वानुभव भी दो प्रकार का हो सकता है—प्रत्यक्ष और परोक्ष । कलानुभूति प्रत्यक्ष अनुभव नहीं है, यह हम अभी सिद्ध कर चुके हैं । तो फिर क्या यह परोक्ष अनुभव है ? परोक्ष से अभिप्राय ऐसे अनुभव से है जो आलंबन के अनुपस्थित होने पर भी पूर्वानुभव के आधार पर हमारी चेतना में उद्बुद्ध हो जाता है । सामान्यतः वह किसी प्रत्यक्ष पूर्वानुभव की स्मृति रूप होता है । कलानुभूति किसी प्रत्यक्ष लौकिक अनुभव की स्मृति नहीं है क्योंकि स्मृति भी तो अनिवार्यतः व्यक्ति-संसर्गों से युक्त होती है, वह मूल अनुभव के स्वरूप के अनुसार ही सुखात्मक अथवा दुःखात्मक होती है । उदाहरण के लिए सयोग की स्मृति सुखद और वियोग की दुःखमय होती है—समय की दूरी अथवा अनुभव की परोक्षता उसके स्वरूप को एकदम नहीं बदल सकती । उसकी तीव्रता बहुत कम हो जाती है और दश का भी बहुत-कुछ परिहार हो जाता है, फिर भी वियोग की स्मृति में दुःख का अंश तो होता ही है । अतः कलानुभूति स्वगत अनुभव नहीं है—न प्रत्यक्ष और न परोक्ष । एक दृष्टांत लीजिए 'अभिज्ञानशाकुन्तलम्' के चतुर्थ अंक का प्रेक्षण करते हुए हमें जो अनुभव होता है वह न तो हमारी अपनी कन्या के तात्कालिक वियोग का अनुभव है और न वह इस प्रकार के किसी विगत प्रसंग की स्मृति का अनुभव है । तो फिर क्या वह परगत अनुभव है—अर्थात् क्या वह किसी अन्य के अनुभव की प्रतिक्रिया है ?—उपर्युक्त प्रसंग में, क्या वह रगमच पर प्रस्तुत कण्व के वैकल्य की प्रतिक्रिया है ? इस प्रश्न का उत्तर मट्टनायक ने अत्यंत प्रभावी रीति से दिया है । उनका तर्क है कि यदि प्रमाता के अनुभव की व्याख्या काव्य-निबद्ध पात्र के अनुभव—अथवा प्रमाता के मन में उत्पन्न उसकी प्रतिक्रिया के रूप में की जाएगी तब तो सारी व्यवस्था ही भग हो जाएगी । राम-सीता या किसी अन्य प्रेमी-युग्म के शृंगार-प्रसंगों का प्रेक्षण कर हमारे मन में तरह-तरह की अप्रिय प्रतिक्रियाएं होने लगेंगी—जीवन के एकांत आत्मीय प्रसंगों के सार्वजनिक प्रदर्शन से तो सकोच या

ग्लानि की ही भावनाएं मन में जगेंगी—निश्चय ही इस प्रकार की प्रतिक्रिया कलानुभूति नहीं हो सकती।

अतएव यह स्पष्ट है कि मूलतः मानव-भावनाओं पर आवृत्त होने पर भी कलानुभूति भावानुभूति से भिन्न है। यह न तो प्रमाता का प्रत्यक्ष या परोक्ष स्वगत अनुभव है और न काव्य-निबद्ध पात्रों—अनुकार्य-अनुकर्ता—की भावानुभूतियों के प्रति उसकी ऐंद्रिय-मानसिक प्रतिक्रिया है। कलानुभूति भावों पर आवृत्त है किंतु फिर भी भावानुभूति से भिन्न है—इस कथन में कुछ अतिविरोध-सा प्रतीत होता है, परंतु ऐसा है नहीं। कलानुभूति व्यक्तिगत भाव का आस्वाद नहीं है—यह तो व्यक्तिगत राग-द्वेष से मुक्त—साधारणीकृत—भाव का आस्वाद है। यह चित्त की मुक्तावस्था का अनुभव है जो अहंकार के कड़वे स्वाद में निर्व्याप्त रहने के कारण प्रीतिकर ही होता है। यह काव्य में निबद्ध विशदीकृत भावों के माध्यम से आत्मसाक्षात्कार अथवा आत्मोपलब्धि का अनुभव है। आत्मोपलब्धि का अनुभव अन्य क्रिया-विधियों से भी संभव है—उदाहरण के लिए, कर्म-योग, भक्ति अथवा आत्मसमर्पण तथा ध्यान-धारणा आदि के द्वारा भी आत्म-साक्षात्कार की अनुभूति संभव है, किंतु वह सौंदर्यानुभूति नहीं है। सौंदर्यानुभूति के लिए मानव-भावनाओं का आधार और कला का माध्यम अनिवार्य है। संक्षेप में, सौंदर्यानुभूति=कलानुभूति राग-द्वेष से विनिर्मुक्त चित्त द्वारा निर्व्यक्तिक भाव का आस्वाद है।

२. क्या कलानुभूति अनिवार्यतः आनंदमयी चेतना है ?

यह काव्यशास्त्र का महत्त्वपूर्ण किंतु अत्यंत विवादास्पद प्रश्न है। कला या काव्य का आस्वाद बहुधा आनंदमय होता है—इसका तो निषेध नहीं किया जाता, किंतु विवाद यह है कि क्या वह अनिवार्य रूप से प्रीतिकर है—अर्थात् क्या शोक, भय आदि भाव-प्रसंगों का भी आस्वाद प्रीतिकर होता है ? यद्यपि भारतीय तथा पाश्चात्य आलोचकों का बहुमत आनंद-सिद्धांत के ही पक्ष में है, पर इसका विरोध भी कम नहीं है और वर्तमान युग में तो वह और भी उग्र होता जा रहा है। 'रस-सिद्धांत' में मूल रूप से भारत में भरत से लेकर आधुनिक मनीषियों तक और पश्चिम में प्लेटो से लेकर आई० ए० रिचर्ड्स एवं कतिपय अन्य कला-मर्मज्ञों तक—प्रायः सभी मौलिक आचार्यों के विचारों का आधार लेकर प्रस्तुत समस्या का समाधान करने का प्रयास किया है। यहां उनकी आवृत्ति न कर केवल प्रतिनिधि विचार-विद्वानों का आकलन करना ही पर्याप्त होगा।

(क) कलानुभूति या सौंदर्यानुभूति निश्चय ही आनंदरूप है जिसके सामान्यतः दो भेद किये जा सकते हैं—(१) आत्मा या अतश्चेतना का आनंद, और (२) मानसिक आनंद। एक तीसरा रूप भी है—मनोरंजन, जो क्रीडादि से सद्ब होकर हीनतर अर्थ का वाचक बन गया है। किंतु इसका भी एकदम बहिष्कार नहीं किया जा सकता क्योंकि मनोरंजन के साथ कला का थोड़ा-बहुत संबंध आरम्भ से ही रहा है। इन तीनों में प्रीति का उत्त्व समान है—अर्थात् कलानुभूति, चाहे उसे आध्यात्मिक आनंद माना

जाय या परिष्कृत मानसिक आनन्द या उससे भी निम्न स्तर पर मनोरंजन रूप माना जाए, प्रत्येक स्थिति में प्रीतिकर होती है।

(ख) अपनी विषयवस्तु के अनुरूप यह सुखात्मक और दुःखात्मक दोनों प्रकार की होती है।

(ग) इसमें सुख और दुःख का सम्मिश्रण रहता है। प्रत्येक भाव के अनुभव में सुख और दुःख के तत्त्व विद्यमान रहते हैं, अतः भावों पर आधृत कलात्मक अनुभूति में भी सुख और दुःख का ताना-बाना रहता है।

(घ) यह न सुखात्मक है, न दुःखात्मक—यह तो चित्त की मुक्तावस्था है जिसमें व्यक्ति के राग-द्वेष और उनसे उत्पन्न हर्ष-विषाद की चेतना निःशेष हो जाती है—यह एक प्रकार से चित्त की समाप्ति का अनुभव है।

(ङ) कलानुभूति सरल अनुभूति न होकर अनुभूतियों का विधान है जिसमें बहुविध और प्रायः विरोधी अतः वृत्तियों का सूक्ष्म सामञ्जस्य रहता है।

प्रस्तुत प्रश्न का समाधान करने के लिए उपर्युक्त दृष्टि-बिंदुओं का सम्यक् परीक्षण करना आवश्यक है। कुछ स्पष्ट कारणों से विचार-बिंदु (ख) से आरम्भ करना अधिक उपयोगी होगा : विषयवस्तु के अनुसार कलात्मक अनुभूति सुखात्मक और दुःखात्मक दोनों प्रकार की होती है। प्रस्तुत सदर्भ में हमारी पहली प्रतिक्रिया तो यही होती है कि शोकादि के प्रसंगों की अनुभूति स्वभावतः दुःखात्मक ही होनी चाहिए, किन्तु इसके विरोध में कुछ ऐसे स्पष्ट प्रमाण हैं जिनका खंडन करना सरल नहीं है। दुःख के प्रति मानव-मन की अप्रवृत्ति इतनी स्वाभाविक और प्रबल है कि सामान्यतः कोई भी व्यक्ति उसका भोग करने के लिए घन और समय का व्यय नहीं करना चाहेगा। यह ठीक है कि मनुष्य जीवन में अनेक बार दुःख का सामना करता है, वरन् और आगे बढ़ कर कभी-कभी उसका वरण भी करता है। सूफी और सत कवियों ने बार-बार अपने काव्य में दुःख की कामना की है और उधर बौद्ध दार्शनिकों ने दुःख को आर्य सत्य माना है। फिर भी तथ्य का विश्लेषण करने पर यह निर्णय करना कठिन नहीं है कि दुःख साध्य नहीं है, साधन मात्र है। उपर्युक्त स्थितियों में भी दुःख साध्य न होकर साधन मात्र ही रहता है। सत या सूफी दुःख की कामना दुःख के लिए नहीं करता वरन् इसलिए करता है कि वह इष्ट के प्रीति-स्मरण का मधुर साधन है। इसी प्रकार, बौद्ध दर्शन में भी दुःख को आर्य सत्य इसलिए माना गया है कि अंत में उसी की विनिवृत्ति के माध्यम से जीव को निर्वाण प्राप्त होता है। अतः यहाँ भी अंतिम लक्ष्य दुःख नहीं वरन् दुःख की निवृत्ति ही है। और फिर, पाठक या प्रेक्षक न सूफी-सत होता है न दार्शनिक; ऐसी स्थिति में यह सिद्ध करना संभव नहीं है कि वह शोकादि के प्रसंगों का प्रेक्षण अथवा श्रवण-मनन दुःखानुभूति के लिए करता है।

आनन्द-सिद्धांत के विरुद्ध एक तर्क और है—कुरुण प्रसंग का आस्वाद तो वास्तव में क्लेशकर ही होता है, परन्तु प्रेक्षक या पाठक कलात्मक सौंदर्य के कारण उसके प्रति आसक्त रहता है। किन्तु यह तर्क भी अतर्क्य मान्य नहीं हो सकता : (अ) नास्तिक परिस्थितियों से उत्पन्न शोक और भय अपने आप में इतने प्रबल

हो सकते हैं कि कला के समस्त साधन—अलंकार, लय-संगीत, रंग-सज्जा आदि उनका परिहार नहीं कर सकते। (आ) और फिर, भाव तथा कला-सौंदर्य की पृथक् अथवा विभक्त धारणा भी तो मान्य नहीं हो सकती—काव्यशास्त्र और मनोविज्ञान दोनों के ही अनुसार इस प्रकार की प्रकल्पना रूढ़ और अप्रामाणिक है। सामान्य जन को इन नूतन प्रमाणों की पहचान नहीं होती और कलाविद् का काव्य अथवा रंगमंच के बहिरंग प्रसाधन मात्र से परितोष नहीं हो सकता। (इ) साथ ही, स्थायी भावों के आधार पर कलानुभूति के रूप में भेद मान लेने से रस के स्वरूप की अखंडता भी भंग हो जाती है।

अब विकल्प सत्त्वा (ग) और (ङ) पर विचार करना चाहिए, जिनके अनुसार कलानुभूति एक प्रकार की मिश्र अनुभूति है। इन दोनों में थोड़ा-सा अंतर यह है कि एक मत के प्रतिपादक जहां केवल सुख और दुःख के मिश्रण की बात करते हैं वहां आधुनिक मनोवैज्ञानिक कला के आस्वाद को 'अनुभूतियों का गुम्फविधान' मानते हैं। भारतीय चित्तक इन धारणाओं से अनभिज्ञ नहीं रहा, किंतु उसके विचार से मिश्रण की यह स्थिति भावन की प्रक्रिया तक ही सीमित रहती है—परिणति तक नहीं पहुंचती, जहां भावना की विभिन्न मानसिक प्रतिक्रियाएं मिल कर एक अविभक्त अनुभूति में समजित हो जाती हैं। कलासर्जन की प्रक्रिया में कलाकार चित्र-विचित्र अनुभवों में हो कर गुजरता है जिनमें से कुछ सुखद होते हैं और कुछ दुःखद, किंतु अंततः वह इन अनुभूतियों में सामंजस्य स्थापित कर लेता है—जिसका मूर्त परिणाम होती है कला। कला का जन्म सामंजस्य अथवा समन्विति में से ही होता है, उसके बिना कला-सर्जना अपूर्ण रह जाती है। इसी प्रकार कला के रसास्वादन की प्रक्रिया में भी सहृदय तरह-तरह के अनुभव प्राप्त करता है जो अंत में एक सखिलष्ट विधान के रूप में परिणत हो जाते हैं और सहृदय की अंतिम अनुभूति इस विधान की अनुभूति होती है जो निर्मिति की दशा में मिश्र और जटिल रहती हुई भी परिणति में समंजस एवं अविभक्त हो जाती है। कहने का अभिप्राय यह है कि जो सिद्धांत कलानुभूति को मिश्र अनुभूति या अनुभूतिविधान मान कर चलते हैं—उनकी सार्थकता केवल प्रतिक्रिया तक ही सीमित है: परिणति की अवस्था में यह अनुभूति मिश्र या विभक्त न रह कर समंजस एवं अखंड बन जाती है—जिसे आई० ए० रिचर्ड्स ने अंतर्वृत्तियों का समीकरण कहा है। स्पष्टतः अंतर्वृत्तियों के समीकरण की यह स्थिति आनंद की अवस्था है—या कम-से-कम उसकी भूमिका अवश्य है। यह ठीक है कि रिचर्ड्स और कतिपय अन्य मनीषी आलोचक इसे सुज्ञात्मक नहीं मानते, किंतु वे भी प्रकारांतर से उतना तो स्वीकार कर ही लेते हैं कि यह परितोष की अवस्था है—एक ऐसी मन-स्थिति है जिसमें कि सहृदय परिवृप्ति और आत्मलब्धि का अनुभव करता है। इस युक्ति से विकल्प (घ) का भी निराकरण हो जाता है।

—इस प्रकार, कलानुभूति की आनंदरूपना के विरुद्ध जो तर्क और विकल्प प्रस्तुत किए गए हैं वे अंततः असिद्ध ही हो जाते हैं।

३. इस आनंद का स्वरूप क्या है ?

इसमें सदेह नहीं कि आनंद के भी अनेक प्रकार हैं जो गुण की दृष्टि से एक-दूसरे में भिन्न हैं और कलानुभूति के स्वरूप का कोई भी विवेचन तब तक अपूर्ण माना जाएगा जब तक कि उसमें निहित आनंद का स्वरूप निश्चित न हो जाए। इसके लिए फिर एक बार भारतीय और पाश्चात्य काव्यशास्त्र के विशाल भू-खंडों की लंबी यात्रा आवश्यक है, परंतु यहाँ भी स्वदेश-विदेश के आचार्यों के मतव्यो का सारांश मात्र देना ही श्रम होगा। स्थूल रूप से, इस विषय में चार अभिमत प्रसिद्ध हैं

१. कला का आनंद एक प्रकार का भौतिक—अर्थात् मानसिक-ऐंद्रिय आनंद है। प्राचीन मनीषियों में प्लेटो और नवीन विचारकों में मार्क्स तथा फ्रायड आदि ने अपने-अपने भिन्न दृष्टिकोण से इस मत का प्रतिपादन किया है।

२. यह एक प्रकार का आत्मिक आनंद है। एक ओर भारतीय काव्यशास्त्र के प्रमुख आचार्य अभिनवगुप्त, जगन्नाथ आदि और दूसरी ओर पश्चिम के आत्मवादी दार्शनिकों—प्राचीनों में प्लेटिनस और आधुनिकों में काट तथा हीगेल आदि—का यही मत है।

३. कला का आनंद वस्तुतः कल्पना का आनंद है। इस धारणा का बीज तो अरस्तू के काव्यशास्त्र में ही मिल जाता है, बाद में चलकर अठारहवीं शती में एडिसन ने इसे स्पष्ट शब्दावली में पल्लवित किया और अंत में बीसवीं शती के आरम्भ में फ्रोबे ने सहजानुभूति के आनंद के रूप में व्याख्या करते हुए प्रस्तुत सिद्धांत को एक निश्चित दार्शनिक आधार पर प्रतिष्ठित कर दिया।

४. लौकिक और आत्मिक आनंद के समस्त प्रकार-भेदों से भिन्न यह अपने आप में स्वतंत्र, एक विलक्षण आनंद है। यह एक प्रकार की निरपेक्ष अनुभूति है जिसकी व्याख्या लौकिक अनुभव के सदर्भ में सामान्य शब्दावली में संभव नहीं है। यह धारणा वैसे तो अत्यंत प्राचीन है, परंतु बीसवीं शताब्दी में ब्रैडले, क्लाइव वेल तथा अन्य सौंदर्यवादी विचारकों ने एक नवीन दृष्टिकोण से इसकी स्थापना की है। इस स्थापना में रहस्यवाद के तत्त्व विद्यमान हैं और रिचर्ड्स ने इसे निश्चय ही काट और हीगेल के आत्मवादी सिद्धांतों से अनुप्रेरित माना है। किंतु फिर भी विलक्षण आनंद और आत्मिक आनंद की धारणाओं को अभिन्न मानना युक्तिसंगत नहीं, क्योंकि सौंदर्यवादी आलोचक के अनुसार तो कला का आनंद केवल भौतिक आनंद से ही नहीं आत्मिक आनंद में भी उतना ही भिन्न है—वास्तव में वह तो और आगे बढ़कर इसके लिए आनंद शब्द का भी प्रयोग नहीं करता।

सबसे पहले अंतिम विकल्प को ही लीजिए क्योंकि युगानुयुगव्यापी परंपरा के रहते हुए भी यह मत औरों की अपेक्षा अधिक दुर्बल है। काव्यानंद की विलक्षणता के पक्ष में जितने भी तर्क प्रस्तुत किए गए हैं उनसे केवल तीन तथ्यों का प्रकाशन होता है : कला की अनुभूति प्रत्यक्ष व परोक्ष मानसिक-ऐंद्रिय अनुभूति से भिन्न है, शुद्ध बौद्धिक अनुभूति से—उदाहरण के लिए किसी समस्या या प्रतिज्ञा को सिद्ध करने की अनुभूति से—भिन्न है, और आत्मिक अनुभव, योग-साधन आदि के अनुभव, से भी

भिन्न है। किंतु इसका अर्थ यह तो नहीं हुआ कि यह इस लोक का अनुभव नहीं है और मानव-चेतना की प्रकृत अनुभूतियों के अतर्गत इसकी व्याख्या संभव नहीं है। इस अनुभूति में ऐंद्रिय और बौद्धिक तत्त्व निश्चय ही विद्यमान रहते हैं, और जो आत्मा की सत्ता में विश्वास करते हैं उनके लिए आत्मिक तत्त्व भी। इसका समस्त विधान जीवन के सामान्य अनुभवों से भिन्न अथवा विशिष्ट अवश्य होता है किंतु इसके आधार-तत्त्व मूलतः भिन्न नहीं होते। अतः रूप का भेद होने पर भी प्रकृति का भेद इसमें नहीं है, क्योंकि अनासक्त अनुभूति या निर्व्यक्तिक अथवा साधारणीकृत अनुभूति भी तो मानसिक-ऐंद्रिय अनुभूति का ही परिष्कृत एवं विकसित रूप होती है। डॉ० रिचर्ड्स का यह तर्क सर्वथा अकाट्य है कि आखिर कलानुभूति की संपूर्ण प्रक्रिया में हमारी ज्ञानेंद्रिया, चित्त और प्रज्ञा का ही तो विनियोग रहता है—इसलिए जब तक सौंदर्य के अनुभव के लिए किसी स्वतंत्र ज्ञानेंद्रिय का आविष्कार नहीं होता, सौंदर्य अथवा कला की अनुभूति को विलक्षण मानने का कोई आधार नहीं है।—मैं समझता हूँ कि इस तर्क के सामने सौंदर्यवादी सिद्धांत स्थिर नहीं रह सकता।

कला का आनंद कल्पना का आनंद है—यह केवल आशिक सत्य है। इस स्थापना में कला-दर्शन का यह मौलिक सत्य उपेक्षित ही रह जाता है कि सौंदर्यानुभूति का आधार मानव-भावनाएं हैं। कला के समस्त रूपों का आधार मानव-संवेदनाएं ही हैं, कल्पना केवल माध्यम है—यद्यपि माध्यम के रूप में वह अनिवार्य है, इसमें भी सदेह नहीं है। फिर भी, मानव-भावनाओं के आधार के बिना केवल कल्पना के द्वारा कला की सृष्टि नहीं हो सकती। अतः कला का आनंद केवल कल्पना का आनंद नहीं है। कला के क्षेत्र से बाहर भी—जैसे कि वैज्ञानिक आविष्कार आदि में—कल्पना का महत्वपूर्ण योग रहता है। किंतु वैज्ञानिक द्वारा अनुभूत कल्पना का आनंद तो कला का आस्वाद नहीं हो सकता। आर्कमेडीज का हर्षोन्मोह—‘यह मिल गया!’ तो कविता नहीं हो सकती। इसके अनिरिक्त, कल्पना भी मानव-चेतना की ही वृत्ति है और इसलिए कल्पना का आनंद भी मानसिक-बौद्धिक आनंद का एक भेद मात्र है, कोई स्वतंत्र कोटि या प्रकार नहीं है।

कला का आनंद आत्मिक आनंद है—इस प्रसंग में यदि हम शैव दर्शन की परिभाषा को स्वीकार कर लेते हैं तब तो कोई विवाद ही नहीं रह जाता, क्योंकि उसके अनुसार आनंद के विभिन्न रूपों का अंतर मिट जाता है। किंतु, व्यवहार में तो ऐसा नहीं होता, व्यवहार में हम निश्चित भेद करते और मानते हैं। वास्तव में आत्म-वादी भी कला के आनंद और आत्मानंद को अभिन्न नहीं मानते। भारतीय मनीषा के अनुसार रस ब्रह्मानंद-सहोदर है, ब्रह्मानंद-रूप नहीं है, उधर पाश्चात्य दार्शनिक भी यह मानते हैं कि कलास्वाद की आरम्भिक स्थिति में मन और इन्द्रियों का सन्निकर्ष निश्चय ही रहता है, यद्यपि अंत में प्रमाता उनका अतिक्रमण कर शुद्ध चैतन्य के क्षेत्र में प्रवेश कर जाता है। इस प्रकार कला के आनंद और आत्मानंद का भेद स्पष्ट है; यद्यपि वह भेद तात्त्विक न होकर गुणात्मक ही होता है, फिर भी भेद तो है ही। आत्मानंद जहां परम चैतन्य का निरपेक्ष और परिपूर्ण आस्वाद है वहां कला के आनंद

मे भौतिक आधार अनिवार्यतः विद्यमान रहता है। माना कि यह आधार अत्यंत सूक्ष्म और परिष्कृत होता है—यह अनुभव निश्चय ही निर्व्यक्तिक होता है, फिर भी इसका लौकिक आधार तो रहता ही है क्योंकि निर्व्यक्तिक या साधारणीकृत अनुभव भी तो अतः लौकिक अनुभव ही होता है। निस्संदेह यह चेतना का ऊर्ध्व विकास, चित्त की मुक्तावस्था है; परंतु है अतः चित्त का ही विषय—योग अथवा भक्ति के अनुभव के समान मानवीय चेतना से परे नहीं है।

अब शेष रह जाता है पहला विकल्प . कला का आनंद लौकिक आनंद है। यद्यपि इस सिद्धांत के प्रतिपादकों ने—एक ओर प्लेटो ने, दूसरी ओर मार्क्स तथा फ्रायड ने—इसे कुछ स्थूल और अनगढ़ रूप में प्रस्तुत किया है, फिर भी, मेरे विचार से, इसका निषेध करना अत्यंत कठिन है। कला से प्राप्त आनंद लौकिक ही हो सकता है : कला की सृष्टि के उपकरण और माध्यम लौकिक ही होते हैं, अतः इसका आस्वाद भी लौकिक ही होना चाहिए। रहस्यवादी काव्य के अतिरिक्त कला के सभी रूप-भेदों के मूल विषय सामान्य मानव-अनुभव ही होते हैं, इसके उपकरण और अभि-करण—कल्पना एवं बुद्धि—मानव-चेतना के ही अंग हैं, आस्वादन के माध्यम हैं लौकिक स्तर पर ज्ञानेंद्रिया और उच्चतर मनोभूमिका पर सूक्ष्म भाव-बोध; और अतः मे, इसका भोक्ता भी कोई योगी या भक्त न होकर सवासन मानव ही होता है। अतः कला-संवेदना की लौकिकता में अविश्वास करना अथवा यह मान लेना कि कला का आस्वाद मानवीय अनुभव नहीं है, अत्यंत दुष्कर कार्य है। ऐसी स्थिति में हमें मानव-चेतना की परिधि के भीतर और मनोविज्ञान की शब्दावली में ही इसके स्वरूप का निर्णय करना होगा।

अतः मे, केवल सिद्धांत-विवेचन करने की अपेक्षा किसी मूर्त कलाकृति को आधार मान कर अपनी धारणाओं का विश्लेषण एवं समीकरण करना अधिक श्रेयस्कर होगा। भवभूति का एक सरस छंद इस प्रकार है :

विनिश्चेतु शक्यो न सुखमिति वा दुःखमिति वा
प्रमोहो निद्रा वा किमु विषविसर्पं. किमु मदः ।
तव स्पर्शो स्पर्शो मम हि परिमूढेन्द्रियगणो
विकारश्चैतन्यं भ्रमयति च समीलयति च ॥

(उत्तररामचरित—१।३५)

अर्थात्—मैं नहीं समझ पाता कि यह सुख है अथवा दुःख, मोह है या निद्रा, विष का संचार है या मद का : तुम्हारे प्रत्येक स्पर्श से मुझे एक ऐसा विचित्र अनुभव हो रहा है जो समस्त इन्द्रियों पर सम्मोहन-सा करता हुआ मेरी चेतना को कभी उद्-भ्रात और कभी एकदम विफल कर देता है...

इस छंद को पढ़कर मेरे मन की प्रतिक्रिया निश्चय ही प्रीतिकर होती है। इसका विषय है रति, इसकी काव्य-कला का प्रीतिकर आस्वाद प्राप्त करने से पूर्व मेरी चेतना निश्चय ही रति और उसके संचारी भावों में होकर गुजरती है। फिर भी, इसमें संदेह नहीं कि इस अनुभूति और रति की प्रत्यक्ष अनुभूति में स्पष्ट अंतर है

जिसका परिज्ञान मुझे है—प्रत्येक सहृदय को निश्चय ही होता है। यह अंतर किस प्रकार का है? कलानुभूति के स्वरूप का निर्णय करने के लिए कला के आस्वादन की संपूर्ण प्रक्रिया का विश्लेषण करना आवश्यक होगा।—जब मैं उपर्युक्त छंद को पढ़ता हूँ तो इसकी शब्दावली और लय-योजना का संगीत मेरी श्रवणेंद्रिय को चमत्कृत करता है; तभी प्रायः अलक्ष्यक्रम से इसका अर्थ मेरे मन में व्यक्त हो जाता है, इसके बाद काव्य-भाषा—अर्थात् भाषा के कल्पनात्मक प्रयोग के चमत्कार से मेरी कल्पना सक्रिय हो जाती है और मन की आखों के सामने तरह-तरह के स्वच्छंद बिंब या मानस-प्रतिमाएँ धिरक उठती हैं जिनके साथ अनेक प्रकार के मनोविकार अनायास ही लिपट जाते हैं। इसी क्रम में इन संचारी भावों के आघात से प्रेम की अतःवृत्ति मेरी चेतना में उद्बुद्ध हो जाती है—जो उस समय रागद्वेष से इसलिए निर्लिप्त रहती है क्योंकि उसमें व्याप्त प्रेम की यह वृत्ति किसी आलंबन विशेष के प्रति उन्मुख न होने के कारण अव्यक्तिगत तथा निस्संग ही होती है; और अंत में यह संपूर्ण ऐंद्रिय-मानसिक प्रक्रिया एक सुखद अनुभूति में परिणत हो जाती है।

मानव-अनुभूतियों को स्थूल रूप से तीन वर्गों में विभक्त किया जा सकता है—(क) ऐंद्रिय, (ख) मानसिक, और (ग) बौद्धिक। यह वर्गीकरण निश्चय ही बहुत स्थूल है और इनमें से कोई भी वर्ग अपने आप में स्वतःपूर्ण नहीं हो सकता, क्योंकि हमारे अनुभव वास्तव में अपने आप में इतने अधिक अंतर्प्रयुक्त और अन्योन्याश्रित होते हैं कि इनमें मानव-व्यक्तित्व की समस्त वृत्तियाँ प्रायः एक साथ ही सक्रिय रहती हैं। फिर भी, मानव-चेतना की किसी एक या दूसरी वृत्ति की प्रमुखता के आधार पर इस वर्गीकरण को हम साधारणतः व्यावहारिक मानकर चल सकते हैं। इसके अनुसार किसी प्रियजन के आर्लिंगन का अनुभव ऐंद्रिय आनंद है, उसका स्मरण मानसिक आनंद है, और किसी रागात्मक समस्या के—उदाहरण के लिए, प्रस्तुत सदम में, इस रागात्मक अनुभव के—सफल विवेचन का आनंद बौद्धिक आनंद है। अब प्रश्न यह है कि उपर्युक्त प्रणयगीति से उपलब्ध आनंद इनमें से किस कोटि के अंतर्गत आएगा? निश्चय ही, यह प्रियजन के साक्षात् स्पर्श-सुख का अनुभव नहीं है क्योंकि यह प्रत्यक्ष अनुभव नहीं है और इसलिए उतना प्रखर भी नहीं है। इसी प्रकार यह किसी शृंगारिक अनुभूति के सफल विश्लेषण का भी आनंद नहीं हो सकता। तो फिर क्या यह किसी पूर्वानुभूत प्रणय-प्रसंग के सुखद स्मरण का आनंद है? इस विकल्प पर हमें थोड़ा विचार करना होगा, क्योंकि काव्यजन्य अनुभूति और इस अनुभूति में कुछ न कुछ साम्य अवश्य है। कला के आनंद की तरह मधुर स्मरण का यह अनुभव भी एक प्रकार का परोक्ष अनुभव है जिसमें कल्पना का प्रमुख योग रहता है। फिर भी, दोनों में भ्रमेद है, ऐसा नहीं माना जा सकता; क्योंकि स्मृति भी तो मूलतः एक प्रकार का वैयक्तिक अनुभव ही है जिसके साथ प्रमाता की अहं भावना और उसके राग-द्वेष अनिवार्यतः संलिप्त रहते हैं। यह अनुभव अनासक्त नहीं होता और न देश-काल की परिसीमाओं से सर्वथा मुक्त ही रहता है। यह अनुभव 'स्मृति' पर निर्भर करता है जिसमें कल्पना का निष्क्रिय योग मात्र रहता है। इस पद्धति से यह किसी पूर्वानुभव का

१५२ : आस्था के चरण

पुनरुद्बोध मात्र होता है, जबकि कला की अनुभूति, इससे भिन्न सक्रिय अथवा सर्जनात्मक कल्पना की क्रिया होने के कारण, पूर्वानुभव का पुनरुद्बोध मात्र नहीं वरन् पुन सृष्टि होती है। अतः कला की अनुभूति स्मरण की अनुभूति से अपनी मुक्त, निर्वैयक्तिक एवं सर्जनात्मक प्रकृति के कारण भिन्न होती है और ये दोनों गुण ऐसे हैं जो प्रकृत अनुभूति को विकारों से मुक्त कर अनिवार्य क्रम से उसमें प्रीति-तत्त्व का समावेश कर देते हैं।

इस प्रकार कलानुभूति भावना के कलात्मक पुनःसृजन की आनंदमयी अनुभूति है जो मूल रूप में कलाकार की चेतना में घटित होती है और फिर कलाकृति के सन्निकर्ष में गौण रूप में प्रमाता की चेतना में। कलाकार का कर्म मौलिक है, इसलिए सामान्य प्रयोग में उसको सृजन कहते हैं यद्यपि व्यवहार में वह पुनःसृजन ही होता है—जबकि प्रमाता का कर्म गौण एवं परावलंबी होता है क्योंकि वह वस्तुतः कलाकार के कर्म से प्रेरित रहता है। उधर कल्पनात्मक पुनःसृजन की इस प्रक्रिया में बुद्धि का योगदान भी कुछ-न-कुछ अवश्य होता है क्योंकि कुछ सीमा तक, कम-से-कम रचना-क्रम के अंतिम क्षणों में, इसके पीछे सुविचारित प्रयत्न का आधार निश्चय ही रहता है।—जिसके कारण कलानुभूति के विघ्न में बुद्धि-तत्त्व का समावेश हो जाता है।

सारांश यह है कि कलानुभूति एक प्रकार की प्रीतिकर—सद्विलम्ब अनुभूति है जिसमें राग-तत्त्व और बुद्धि-तत्त्व का लक्षण-नीर संयोग रहता है। इसका अपना स्वतंत्र अस्तित्व है क्योंकि यह शुद्ध रागात्मक अनुभूति की अपेक्षा अधिक परिष्कृत और बौद्धिक अनुभूति की अपेक्षा अधिक रमणीय होती है।

काव्य-बिंब : स्वरूप और प्रकार

काव्य-कला के संदर्भ में बिंब का प्रयोग आधुनिक ही है और यह अंगरेजी शब्द 'इमेज' का पर्याय है। पश्चिम का आधुनिक काव्यशास्त्र 'इमेज = बिंब' को काव्य का अनिवार्य माध्यम-उपकरण मानता है, उपकरण ही नहीं बरन् वह काव्यक्रियाकल्प का अनिवार्य अंग है। कला की सज्जना वस्तुतः बिंब-रचना का ही नाम है। स्वभावतः पश्चिम की भाषाओं के आलोचना-शास्त्र में काव्य-बिंब का अत्यंत सूक्ष्म, विस्तृत एवं वैविध्यपूर्ण विवेचन हुआ है। केवल अंगरेजी में ही अनेक ग्रंथ उपलब्ध हैं जिनमें काव्य-बिंब के अंतरंग और बहिरंग रूपों के सूक्ष्म और सर्वांग विवेचन का प्रयत्न किया गया है। परन्तु दुर्भाग्य से बिंब के स्वरूप-विश्लेषण में इतने विविध दृष्टिकोण और प्रविधि भेद उलभ गए हैं, उस पर अलंकारशास्त्र के अतिरिक्त मनोविज्ञान, नूतनशास्त्र, पुराणविद्या, समाजविज्ञान आदि इतने अधिक 'अनुशासनो' का आक्रमण हुआ है और उसका स्वरूप इतना अस्थिर, जटिल, व्यापक एवं अमूर्त बन गया है कि बिंब का स्पष्ट बिंब—इमेज की सही इमेज—जिज्ञासु के मन में स्पष्ट नहीं हो पाता। कम-से-कम इस अध्ययन के फलस्वरूप मेरे मन में बिंब का सही चित्र नहीं बन सका—ऐसा लगा जैसे पश्चिम का आलोचक बिंब के महत्त्व से इतना आक्रांत है कि उसकी संपूर्ण काव्य-चेतना ही बिंब से परिव्याप्त हो गई है और वह व्यावर्तक तत्त्वों को पृथक् कर एक ऐसी स्पष्ट रूपरेखा निर्धारित करने में अपने को असमर्थ पाता है जो उसे अन्य समानांतर धारणाओं से पृथक् कर सके। मैं यह विवेचन मूलतः आत्मवोध के लिए ही कर रहा हूँ—यदि यह अन्य जिज्ञासुओं का भी, जो मेरी तरह कठिनाई का अनुभव करते हों, परितोष कर सका तो प्रस्तुत प्रयास और भी अधिक सार्थक हो जाएगा।

'बिंब' का अर्थ स्पष्ट करने के लिए वास्तव में, 'इमेज' के ही शब्दार्थ की व्याख्या अपेक्षित है क्योंकि प्रस्तुत संदर्भ में 'बिंब' स्वतंत्र या मौलिक शब्द न होकर 'इमेज' का हिंदी-रूपांतर है। अंगरेजी के प्रामाणिक कोशों के अनुसार 'इमेज' के अर्थ हैं: किसी पदार्थ का मनश्चित्र या मानसी प्रतिकृति^१; कल्पना अथवा स्मृति में उपस्थित चित्र अथवा प्रतिकृति जिसका चाक्षुष होना अनिवार्य नहीं है^२; किसी

१. गॉटेंर ऑक्सफ़ोर्ड डिक्शनरी

२. चैम्बर्स द्वेण्टिएस सेंचुरी डिक्शनरी

व्यक्ति या पदार्थ की प्रतिकृति^१; मूर्त और दृश्य प्रत्यंकन^२; एक पदार्थ के लिए किसी ऐसे मूर्त अथवा अमूर्त पदार्थ का प्रयोग जो उसके अत्यधिक समान हो अथवा उसे व्यजित करता हो जैसे 'मृत्यु' के लिए 'निद्रा' का प्रयोग।^३ मनोविज्ञान में 'इमेज' से अभिप्राय किसी ऐसे प्रत्यक्ष अनुभव की स्मृति से है जिसका परवर्ती अनुभव के द्वारा रूपांतर हो जाता है और जिसमें अतर्मनोवैज्ञानिक तथा बहिर्मनोवैज्ञानिक उद्दीपन द्वारा उद्बुद्ध बौद्धिक एवं रागात्मक तत्त्व अतर्मुक्त रहते हैं। वह सग्राहक यत्र पर अंकित उद्दीपक पदार्थ की प्रतिच्छवि का पर्याय है।^४

इमेज से अभिप्राय है ऐसी सचेत स्मृति का जो मूल उद्दीपन की अनुपस्थिति में किसी अनुभव का समग्र अथवा अंश रूप में पुनरुत्पादन करती है।^५

'इमेज' का हिंदी (संस्कृत)-रूपांतर है 'बिंब', जिसका शब्दार्थ है 'सूर्य-चंद्र-मंडल, प्रतिच्छवि, प्रतिच्छाया, प्रतिबिंबित अथवा प्रत्यंकित रूप, चित्र'।^६

—इस प्रकार, 'इमेज' के पर्याय-रूप में बिंब का प्रयोग सामान्यतः ठीक ही है, और प्रस्तुत लेख में हम इसका 'इमेज' के अर्थ में ही प्रयोग करेंगे।

काव्य के सदस्य में बिंब का प्रयोग प्रायः मूल अर्थ में ही होता है—अर्थात् काव्य-बिंब के पारिभाषिक प्रयोग में बिंब (इमेज) का मूल अर्थ प्रायः सुरक्षित रहता है। पश्चिम के आलोचकों ने काव्य-बिंब की अपने-अपने दृष्टिकोण के अनुसार अनेक परिभाषाएँ प्रस्तुत की हैं, जिनमें से कुछ इस प्रकार हैं :

काव्य-बिंब एक प्रकार का भाव-गर्भित शब्द-चित्र है।^७

बिंब ऐंद्रिय माध्यम द्वारा आध्यात्मिक अथवा बौद्धिक सत्यो तक पहुँचने का मार्ग है।^८

बिंब किसी अमूर्त विचार अथवा भावना की पुनर्निर्मिति है।^९

बिंब पदार्थों के आंतरिक सादृश्य की अभिव्यक्ति है।^{१०}

इन व्याख्याओं और परिभाषाओं का विश्लेषण करने के बाद बिंब के विषय में अनेक मूलवर्ती धारणाएँ स्पष्ट हो जाती हैं

बिंब पदार्थ नहीं है बरन् उसकी प्रतिकृति या प्रतिच्छवि है। मूल सृष्टि नहीं, पुनः सृष्टि है।

बिंब एक प्रकार का चित्र है जो किसी पदार्थ के साथ विभिन्न इन्द्रियों के सन्निकर्ष से प्रमाता के चित्त में उद्बुद्ध हो जाता है।

१-२-३ वेन्सटर्स थर्ड न्यू इन्टरनेशनल डिक्शनरी

४, वही

५ सी० डब्ल्यू० ब्रे—एन्साइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका में उद्धृत

६ संस्कृत-इंग्लिश डिक्शनरी—मोनियर विलियम्स

७ दि पोइटिक इमेज (अष्टम संस्करण)—सी० डे० लीविस, पृ० १६

८ सूत्रान के० नैगर

९ व्हीले

१० टी० ई० ह्यूम

पदार्थ के साथ हमारी इंद्रियों का सन्निकर्ष प्रत्यक्ष और परोक्ष दोनों रूपों में होता है—प्रत्यक्ष सन्निकर्ष में इंद्रियों की क्रिया मुख्य रहती है; परोक्ष सन्निकर्ष में कल्पना का योगदान प्रमुख हो जाता है, यद्यपि इंद्रिया भी गौण रूप से सक्रिय रहती हैं।

विब का मूल विषय मूर्त और अमूर्त दोनों प्रकार का हो सकता है—अर्थात् पदार्थ का भी विब हो सकता है और गुण का भी। किंतु उसका अपना रूप मूर्त ही होता है। अमूर्त विब नहीं होता; जिन विबों को अमूर्त माना जाता है वे अचाक्षुष होते हैं, अगोचर नहीं होते।

काव्य-विब दूसरी कोटि के ही विब है जो उद्दीपक पदार्थ की अनुपस्थिति में कल्पना के द्वारा उद्बुद्ध होते हैं, जिनमें ऐंद्रिय तत्त्व परोक्ष रूप से विद्यमान रहता है।

काव्य-विब का माध्यम शब्द-अर्थ है। यो तो प्रत्येक सार्थक शब्द में कोई विब निहित रहता है—वास्तव में प्रत्येक अर्थ का एक विब होता है पर उसका ऐंद्रिय या गोचर रूप निरंतर प्रयोग से घिस जाता है। इसीलिए काव्य के लिए सामान्य प्रयोग के शब्द अधिक उपयोगी नहीं रहते और कवि को अपनी समृद्ध भावना तथा कल्पना के द्वारा इन विबों को फिर से उभारना पड़ता है या शब्दों को नये विबों से गर्भित करना पड़ता है। यही भाषा का भाव-कल्पनात्मक प्रयोग है : संस्कृत साहित्यशास्त्र की लक्षणा और व्यञ्जना इसी कल्पनात्मक प्रयोग के माध्यम-उपकरण हैं। सामान्य विब से काव्य-विब में यह भेद होता है कि (१) इसका निर्माण सक्रिय या सर्जनात्मक कल्पना से होता है, और (२) इसके मूल में राग की प्रेरणा अनिवार्य रहती है।

इस प्रकार काव्य-विब शब्दार्थ के माध्यम से कल्पना द्वारा निर्मित एक ऐसी मानस-छवि है जिसके मूल में भाव की प्रेरणा रहती है।

आधार-तत्त्व . काव्य-विब का प्रेरक तत्त्व है भाव। भाव के सस्पर्श के बिना काव्य-विब का अस्तित्व संभव नहीं है : लीविस ने उसे अनिवार्य माना है और ठीक ही माना है। काव्य-विब स्वभावतः सामान्य विब की अपेक्षा अधिक रंगमय और समृद्ध होता है और उसे यह रंग या समृद्धि भाव से ही प्राप्त होती है। उसका निर्माण सक्रिय या सर्जनात्मक कल्पना से होता है—स्मृति या निष्क्रिय कल्पना का भी उपयोग उसमें रहता है, पर वह उपकरण के रूप में ही रहती है। इस प्रकार सर्जनात्मक कल्पना काव्य-विब का करण-तत्त्व है और ऐंद्रिय अनुभव इसके मूल उपकरण-तत्त्व हैं। सामान्यतः प्रत्येक ज्ञानेंद्रिय का अनुभव एक प्रकार का विब उद्बुद्ध करता है, फिर भी चक्षु का योगदान सर्वाधिक रहता है। जैसा कि मैंने अभी स्पष्ट किया है, विब का विधान अनिवार्यतः मूर्त ही होता है और चूँकि ऐंद्रिय अनुभवों में चाक्षुष अनुभव-रूप सर्वाधिक मूर्त होता है, अतः विब में रूप-तत्त्व का प्राधान्य रहता है। शब्द, स्पर्श, रस और गंध के भी अपने-अपने विब होते हैं, पर प्रायः उन्हें भी रूप का आधार लेना पड़ जाता है। यही कारण है कि साम्य के समस्त रूपों में सादृश्य का महत्त्व सबसे अधिक है और अलंकार-तंत्र का अधिकांश सादृश्य पर आश्रित है। यहाँ तक तो हुई काव्य-विब के मानस-रूप की बात। पर अपने परिणत रूप में काव्य शब्दार्थमय

होता है, अतः काव्य-विब भी शब्दार्थ—सार्थक शब्द के माध्यम से मूर्त रूप धारण करता है—यो कहना चाहिए कि सार्थक शब्द ही वह उपकरण-सामग्री है जिसमें विब का मूर्त रूप प्रकट होता है। इस सार्थक शब्द का भी अपना एक विब होता है जो काव्य-विब से स्वतंत्र होता है। कवि के सामने यह कठिनाई आती है कि अपनी उपकरण-सामग्री के इन स्वतंत्र विबों का काव्य-विब के निर्माण में किस प्रकार उपयोग करे और वह इस कठिनाई को या तो ऐसे शब्दों के चयन द्वारा हल करता है जिनके विब अभीष्ट काव्य-विब के अनुकूल होते हैं या फिर इन शब्दों को नये विबों से भारित कर अपने अनुकूल ढाल लेता है।

समानधर्मा काव्य-उपकरणों के साथ संबंध : साम्य और वैषम्य : काव्य के अनेक उपकरण ऐसे होते हैं जिनका विब के साथ निकट संबंध है; इस साम्य-वैषम्य के उद्घाटन से विब का स्वरूप स्पष्ट करने में सहायता मिलेगी।

सबसे पूर्व लक्ष्यार्थ और व्यंग्यार्थ को लीजिए। लक्षणा और व्यंजना दोनों ही विब का विधान करती हैं—प्रत्येक लक्ष्यार्थ एक प्रकार का विब होता है : 'गंगा पर घर' में 'पर' के लक्ष्यार्थ से तीरवर्ती घर के नैकट्य का विब अनायास ही उभर आता है। इसी प्रकार 'नामने देखा, खड़ा था अस्थिर-पंजर एक'—या 'आंचल में है दूध और आंचो में पानी'—लक्षणा के ये सभी प्रयोग विब-रूप हैं। दुर्बलता के आधिक्य को, जो अपने-आप में एक अमूर्त धारणा है, अस्थिर-पंजर के विब द्वारा मूर्त किया गया है। वास्तव्य के लिए 'आंचल के दूध' और विरह के लिए 'आंचो के पानी—आंसू' का विब प्रस्तुत किया गया है। इस प्रकार लक्षणा द्वारा व्युत्पन्न अर्थ प्रायः विब रूप ही होता है, अतः लक्षणा विब-योजना का अत्यंत समर्थ उपकरण है, इसमें सदेह नहीं। परंतु लक्ष्यार्थ और विब का पर्याय-संबंध नहीं है। क्योंकि विब का स्वरूप जहां अनिवार्यतः मूर्त होता है, वहां लक्ष्यार्थ अमूर्त भी होता है। लक्षणा में केवल अमूर्त के लिए मूर्त का—अर्थात् गुण के लिए गुणी का प्रयोग ही नहीं होता बल्कि मूर्त के स्थान पर अमूर्त का प्रयोग भी उतना ही चमत्कारपूर्ण होता है : उदाहरण के लिए—

मेरे मन में आज अचानक राक्षस जागा।

यहां अमूर्त तमोगुणी वृत्तियों के लिए मूर्त 'राक्षस' का प्रयोग किया गया है, 'तमोगुण अमूर्त है, उसको मूर्तित करने के लिए लक्षणा राक्षस का विब प्रस्तुत करती है। इसके विपरीत—'राक्षसता उनको विलोक कर धी लज्जा से लोहित-सी।' यहां 'राक्षसता' अमूर्त है, उसका अपना विब नहीं बनता; जो कुछ बनता भी है वह 'राक्षस' का ही बनता है। 'मेरे मन का पाप आज चीत्कार कर रहा'—यहां पाप की धारणा का अपना विब नहीं है, जो विब बनता है वह पाप-कर्म का या फिर 'चीत्कार' का ही बनता है। कहने का अभिप्राय यह है कि लक्षणा विब-विधान का अत्यंत समर्थ उपकरण है—विब के निर्माण में उसका योग प्रायः रहता है परंतु लक्ष्यार्थ और विब में ऐकात्म्य नहीं है। इसी प्रकार व्यंग्यार्थ-ध्वन्यर्थ भी विब-रूप होता है : 'सूर्यास्त हो गया' वाक्य से विभिन्न श्रोता जो विभिन्न अर्थ ग्रहण करते हैं, उनके अलग-अलग विब होते हैं—जैसे संध्या-वंदन का विब, भविष्य का विब आदि। किंतु ध्वन्यर्थ सदा विब-रूप

नहीं होता; वस्तुध्वनि तो बिंब-रूप होती है, पर रस-ध्वनि का स्वरूप बिंबमय नहीं होता। रस-ध्वनि, जिसके अंतर्गत भाव-ध्वनि आदि का भी समावेश रहता है, निश्चय ही अनुभूति-रूप होती है—बिंब उसका माध्यम अवश्य होता है, किंतु उसका स्वरूप-अनुभूतिमय होता है।

उपमान और प्रतीक के साथ भी बिंब का घनिष्ठ संबंध है। उपमान बिंब-रचना का साधन है। सादृश्य-विधान उपमान की सहायता से होता है। प्रत्येक उपमान का अपना बिंब होता है जो उद्दिष्ट अर्थ—अनुभूति या विचार—को मूर्तित करने में सहायक होता है। वास्तव में उपमान की अपेक्षा बिंब की परिधि कहीं अधिक विस्तृत और व्यापक है : बिंब-विधान के अनेक उपकरणों में से उपमान एक अत्यंत उपयोगी उपकरण है। प्रतीक एक प्रकार से रूढ़ उपमान का ही दूसरा नाम है, जब उपमान स्वतंत्र न रहकर पदार्थ-विशेष के लिए रूढ़ हो जाता है तो वह प्रतीक बन जाता है। इस प्रकार प्रत्येक प्रतीक अपने मूल रूप में उपमान होता है, धीरे-धीरे उसका बिंब-रूप या चित्र-रूप संचरणशील न रहकर स्थिर या अचल हो जाता है। अतः प्रतीक एक प्रकार का अचल बिंब है जिसके आग्राम सिमट कर अपने भीतर बंद हो जाते हैं।

अलंकार और बिंब का संबंध और भी गहरा है—यहां तक कि अलंकार-विधान और बिंब-विधान दोनों प्रायः अप्रस्तुत-विधान के वाचक और परस्पर समानार्थक बन जाते हैं। फिर भी अलंकार और बिंब में भेद है। यह ठीक है कि दोनों अभिव्यजना के उपकरण हैं और दोनों के कर्तव्य-कर्म प्रायः समान हैं, परंतु अलंकार की परिधि अधिक व्यापक है। बिंब का क्षेत्र औपम्य—साम्यमूलक अलंकारों तक ही सीमित है : विरोध में भी साम्य का विपरीत रूप होने से विरोधमूलक अलंकारों में भी बिंब की कल्पना की जा सकती है। किंतु इनके अतिरिक्त भी रचनानुक्रम, श्लेष आदि पर आश्रित अनेक अलंकार रह जाते हैं जिनमें बिंब की कल्पना नहीं की जा सकती—जब तक कि बिंब की व्याप्ति अर्थ मात्र तक न मान ली जाए।

अतः, काव्यशास्त्र में प्रयुक्त कुछ और धारणाएँ भी हैं जो बिंब के निकट हैं—जैसे कल्पकथा (मिथ), रूपक (मेटाफर), अन्योक्ति-रूपक (एलिगरी) आदि। इनके अतिरिक्त एक और धारणा है—सहजानुभूति (इंट्यूशन) जो क्रोचे के सौंदर्य-दर्शन का मूल आधार है। इनमें से सहजानुभूति वास्तव में आत्मा की वह क्रिया है जो बिंब का उत्पादन करती है—किसी भी पदार्थ की सहजानुभूति मनुष्य को बिंब-रूप में ही होती है, अतः क्रिया रूप में सहजानुभूति और बिंब में अभेद संबंध है यद्यपि मूलतः सहजानुभूति और बिंब में उत्पादक-उत्पाद्य संबंध है। रूपक (मेटाफर के अर्थ में) लक्षणा के प्रयोग का ही पर्याय है जिसका विवेचन हम अभी कर चुके हैं : वह बिंब का साधन है। अन्योक्ति-रूपक और कल्पकथा सहिष्णु प्रबंध बिंब के विशेष प्रकार हैं। अमूर्त सिद्धांत या विचारधारा को मूर्त रूप देने के लिए जिस शृंखलित या निबद्ध बिंब-विधान की सृष्टि की जाती है, वही अन्योक्ति-रूपक है। जब इस प्रकार के बिंब जन-जीवन के विश्वास के अंग बन जाते हैं—गल्प न रहकर तथ्य-

प्रतीत होने लगते हैं तो वे पुराकथा का रूप धारण कर लेते हैं। इसलिए अन्योक्ति-रूपक और कल्पकथा या पुराकथा निश्चय ही बिंब-प्रकार हैं : एक में कल्पना के साथ विचार का और दूसरे में विश्वास का अनिवार्य आधार होने से उनका स्वरूप सामान्य बिंब से विशिष्ट हो जाता है।

प्रकार · बिंब के प्रकार-भेदों का निर्धारण उसके विधायक तत्त्वों के आधार पर किया जा सकता है। बिंब में ऐंद्रिय आधार प्रमुख रहता है, अतः ऐंद्रिय माध्यम के आधार पर बिंब के पांच भेद किए जा सकते हैं—दृश्य, श्रव्य, स्पृश्य, घ्रातव्य और रस्य या आस्वाद्य। दृश्य या चाक्षुष बिंब आकारवान् होते हैं। इनका स्वरूप सबसे अधिक स्पष्ट होता है क्योंकि उसके आयाम अधिक मूर्त होते हैं। यही कारण है कि ऐसे प्रत्येक अनुभव के लिए जिसमें किसी भी इंद्रिय का सीधा सन्निकर्ष होता है, 'प्रत्यक्ष' विवलेषण का ही प्रयोग किया जाता है और जीवन तथा काव्य में दृश्य बिंबों का प्रयोग सर्वाधिक होता है—इसीलिए अलंकार-तंत्र में भी सादृश्य का इतना अधिक महत्त्व रहा है। श्रव्य या नादात्मक बिंब वे होते हैं जिनका ग्रहण कर्णेंद्रिय के द्वारा किया जाता है। वर्ण-ध्वनि, छान्दस लय, तुकात आदि के बिंब श्रव्य हैं। अनुप्रास, वृत्ति आदि से भी श्रव्य बिंबों का उत्पादन होता है। प्रत्येक छंद का अपना एक बिंब होता है। 'घन घमड नभ गर्जत घोरा' में महाप्राण वर्ण-ध्वनि का अपना श्रव्य बिंब है, उधर चौपाई की लय का अपना स्वतंत्र बिंब है—और दोनों के समन्वय से एक सश्लिष्ट बिंब का निर्माण होता है।

इसके अतिरिक्त अनेक श्रव्य बिंब ऐसे हैं जो ध्वनि-प्रतीकों पर आश्रित रहते हैं। जैसे वीणा, वंशी, मृदंग, कोकिल, केकी आदि। इनके अपने-अपने चाक्षुष बिंब भी होते हैं, परंतु वे अप्रासंगिक होते हैं।—उदाहरण के लिए 'हृदय-वीणा' (=हृदय का संगीत) आदि में वीणा का श्रव्य बिंब ही सामान्यतः सार्थक है। छायावाद के कवियों ने इसी रूप में उसका प्रयोग किया है—'लो-फायतन' में पत का 'नितबमयी वीणा' प्रयोग, जो वीणा के चाक्षुष बिंब पर आधारित है, एक प्रकार का अपवाद है। स्पृश्य बिंब में स्पर्शजन्य सवेदनो के समन्वय से बिंब का निर्माण होता है—पेशल या कोमल, कर्कश, कठोर आदि विशेषण इसी प्रकार के स्पर्श-बिंबों के वाचक शब्द हैं जिनके विवात्मक रूप अतिप्रयोग के कारण जड़ बन गए हैं। 'भलमली घास', 'रेशमी वर्ण-योजना' आदि में स्पृश्य बिंबों का चमत्कार है। गद्य-बिंब काव्य में और भी विरल होते हैं, विश्व के काव्य में ऐसे उदाहरण एकत्र करना कठिन है जिनमें सश्लिष्ट घ्रातव्य बिंब प्रस्तुत किए गए हों। कीट्स जैसे कवि के काव्य में भी, जिसका ऐंद्रिय सवेदन अत्यंत प्रखर था, इस प्रकार के उदाहरण दो-चार ही मिलते हैं और उनका ग्रहण भी सर्व-सुलभ नहीं है। भिन्न-भिन्न गद्य-रूपों के प्रतीक फूलों आदि के द्वारा भी घ्रातव्य बिंबों का उत्पादन होता है और इस प्रकार के बिंब प्रायः उपलब्ध भी होते हैं, परंतु उनकी बिंबता बहुत-कुछ रूढ़ हो जाती है। इनकी अपेक्षा आस्वाद्य बिंब अधिक सुलभ होते हैं क्योंकि सौंदर्य के आस्वाद की अभिव्यक्ति और व्याख्या दोनों में ही आस्वाद-परक बिंबों का प्रयोग स्वभावतः सरल होता है। 'मीठी लगेँ अखियान लुनाई'—या

‘नयन सलौने अधर मधुर कहि रहीम घटि कौन ?’ में आस्वाद्य बिंबो का स्पष्ट प्रयोग है। अंत में ऐंद्रिय बिंबो के विषय में एक बात ध्यान देने की यह है कि इनका प्रायः विपर्यय होता रहता है—‘मधुर रूप’ में दृश्य के लिए आस्वाद्य बिंब का प्रयोग है; ‘कोमल स्वर’ और ‘कटु स्वर’ में श्रव्य के लिए क्रमशः स्पृश्य तथा आस्वाद्य बिंबों का और ‘कोमल पेय’ (सौफट ड्रिंक) में आस्वाद्य के लिए स्पृश्य बिंब का प्रयोग अनायास ही होता रहता है। इस विपर्यय का कारण यह है कि विभिन्न इंद्रिया केवल एक ही चेतना के माध्यम-भेद हैं।

बिंबो का वर्ग-विभाजन सर्जक कल्पना के आधार पर ही हो सकता है। जब कल्पना प्रायः निष्क्रिय रहती है और स्मृति के द्वारा ही बिंब की उद्बुद्धि होती है तब ‘स्मृत’ बिंब की सृष्टि होती है। अतीत अनुभव के आधार पर यथार्थपरक बिंब स्मृत बिंब कहलाते हैं। इसके विपरीत कविप्रौढोक्ति-सिद्ध बिंब, जो सक्रिय कल्पना की सृष्टि होते हैं, ‘कल्पित बिंब’ कहलाते हैं। इन्हीं के समानांतर ‘लक्षित’ और ‘उपलक्षित’ बिंब-वर्ग हैं। लक्षित बिंब का आधार प्रस्तुत और उपलक्षित का आधार अप्रस्तुत होता है :

दूध जटा-मुकुट हो विपर्यस्त प्रति लट से खुल,
फेला पृष्ठ पर, बाहुओं पर, वक्ष पर विपुल।
उत्तरा ज्यो दुर्गम पर्वत पर नैशाघकार,
चमकती दूर ताराएँ हो ज्यो कही पार।

(‘राम की शक्ति-पूजा’)

यहां पहली दो पंक्तियों में अंकित राम का चित्र लक्षित बिंब का उदाहरण है और अंतिम दो पंक्तियों में उपस्थित कविप्रौढोक्ति-सिद्ध अप्रस्तुत-विधान उपलक्षित बिंब का।

इसी प्रकार प्रेरक अनुभूति के आधार पर बिंबो के ‘सरल’, ‘मिश्र’, ‘जटिल’, ‘पूर्ण’ या ‘समाकलित’ बिंबों की कल्पना की गई है। सरल अनुभूति से प्रेरित बिंब सरल होता है। जैसे—

लज्जा ने धूँघट काढा।

मुख का रंग किया गाढा ॥ (‘साकेत’)

मिश्र अनुभूति का बिंब मिश्र होता है : जैसे—

लाली बन सरल कपोलो मे
आँखों मे अजन-सी लगती
कुचित अलको सी घुंघराली
मन की मरोर बन कर जगती।
चंचल किशोर सुदरता की
में करती रहती रखवाली
में वह हलकी सी मसलन हूँ
जो बनती कानो की लाली।

(‘कामायनी’)

और, जटिल अनुभूति का बिब जटिल होता है

कोमल किसलय के अचल मे नन्ही कलिका ज्यो छिपती-सी,
गोधूली के धूमिल पट मे दीपक के स्वर मे दिपती-सी,
मंजुल स्वप्नो की विस्मृति मे मन का उन्माद निखरता ज्यो,
सुरमित लहरो की छाया मे बुल्ले का विभव बिखरता ज्यो,
बैसी-ही माया मे लिपटी अघरो पर उँगली घरे हुए,
माधव के सरस कुतूहल का आँखो मे पानी भरे हुए;
नीरव निशीथ मे लतिका-सी तुम कौन आ रही हो बढती ?
कोमल बाँहे फैलाए-सी आलिंगन का जादू पढती ?
किन इन्द्रजाल के फूलो से लेकर सुहाग-कण राग-भरे,
सिर नीचा कर हो गूँथ रही माला, जिससे मधु धार ढरे ?

(‘कामायनी’)

पहले बिब की रेखाएँ और रग स्पष्ट हैं। लज्जा के उदय से ‘मुख की लालिमा मे बुद्धि’ और शील के प्रभाव से ‘बूझट-सा कढ आना’। रग भी एक है और रेखाएँ भी स्पष्ट हैं। दूसरे मे भी लज्जा के ही प्रभाव का वर्णन है, पर उसमे अनेक रगमिले हुए हैं और उधर रेखाएँ भी एक-दूसरे के साथ गुथी हुई हैं—कपोलो की लाली, आँखो मे शील का अंजन, कुचित अलको की धूँधर और उसके समान मन की मरोड, सुंदर बाला की किशोरावस्था-जन्य चंचलता, उसकी अभिभाविका के रूप मे लज्जा, का नियंत्रण; अंत मे मन मे होने वाली कामपीडा की मसलन और उससे प्रेरित कर्ण-मूलो की लाली। इस प्रकार, काम और शील के द्वंद्व को मूर्तित करने के लिए रति की प्रेरक और रोधक मानसिक-शारीरिक क्रियाओ के व्यजक विभिन्न रगो और रेखाओ के मेल से मिश्र बिब की रचना की गई है। तीसरा बिब निश्चय ही जटिल है, उसकी रेखाएँ उलभी हुई और रग धूमिल हैं। प्रमाता को अपनी कल्पना के द्वारा क्रम लगाकर बिब की रूपरेखा पूर्ण करनी पढती है।

खंडित अनुभूति ‘खंडित बिबो’ और बिखरी हुई अनुभूति ‘विकीर्ण बिबो’ की सृष्टि करती है। मूलतः खंडित बिब और विकीर्ण बिब मे परिमाण का भेद है, गुण का नहीं। विकीर्ण बिब भी खंडित बिब ही होता है—वास्तव मे विकीर्ण बिब एक प्रकार की खंडित बिबावली का नाम है। खंडित एव विकीर्ण बिबो का प्रयोग नयी कविता की विशेषता है। अन्य कवियो के संदर्भ मे खंडित बिब का विधान जहाँ अभिव्यक्ति की असफलता का द्योतक था, और आज भी है, वहाँ नया कवि सिद्धांततः आज की अनुभूति को खंडित मानता हुआ अपनी अभिव्यंजना मे खंडित बिब-योजना की स्थिति अनिवार्य समझता है :

इसी अहाते के अंदर

है, वहाँ मध्य मे

उलटे तिरछे खडे पुराने पेड

ऊँचाई पर बड़ेख डूब मे

उन पेड़ों की डालों में से, एक
झाँक रही कत्थई ख्वाई जो कि
वह बँगला है, लाल भवन है, क्योंकि
कोई रक्तिम केन्द्र
उसी केन्द्र की तलाश में चुपचाप
घूम रहा हूँ आप ।
सुना है कि उस केन्द्र-सत्य में, खाट
ढालकर सोता है विभ्राद्
कोई मर गया किसी से गुप्त युद्ध में
उसी अहाते के अदर,

तरु-घिरे मध्य में । ('चाँद का मुँह टेढ़ा है')

‘पूर्ण’ अथवा ‘समाकलित’ विब समाकलित अनुभूति की सृष्टि होता है : सर्जक चेतना की संचारी अनुभूतियों के समाकलन के साथ ही उनके विब भी समाकलित होकर एक समंजस विब का निर्माण करते हैं । कला का गौरव इस प्रकार के विबों पर ही निर्भर करता है । ‘राम की शक्ति-पूजा’ से उद्धृत शब्दचित्र इसी प्रकार के समाकलित विब का अत्यंत भव्य उदाहरण है । पंत के ‘परिवर्तन’ से इसी प्रकार का एक विब निम्नांकित है :

अहे वासुकि सहस्रफन !
लक्ष अलक्षित चरण तुम्हारे चिह्न निरंतर
छोड़ रहे हैं जग के विक्षत वसस्थल पर !
शतशत फेनोच्छ्वसित, स्फीत फूत्कार भयंकर
घुमा रहे है घनाकार जगती का अंबर !
मृत्यु तुम्हारा गरल दंत, कंचुक कल्पांतर,
अखिल विश्व ही विवर,
वक्र कुडल
दिङ्मडल !

काव्यार्थ की दृष्टि से दो-तीन प्रकार के विब सामने आते हैं—(१) ‘एकल’ या ‘मुक्तक’ जो अपने में स्वतंत्र और अन्य विबों के पूर्वापर संबंध से मुक्त होते हैं, (२) ‘संश्लिष्ट’ या ‘निबद्ध’ जिनमें अनेक विब परस्पर सवद्ध रहते हैं । उपरिविवेचित सरल विब एकल होते हैं और मिश्र तथा समाकलित विब संश्लिष्ट होते हैं । उदाहरण लीजिए :

१. सरल विब—

ओम से उत्तर रही चुपचाप
छिपी निज छाया-छवि में आप,
सुनहला फैला केश-कलाप
मधुर, मंथर, मृदु, मौन ! ('संख्या'—पंत)

२. सश्लिष्ट विव—

अब हुआ सांध्य [स्वर्णाभ लीन,
नव वर्ण वस्तु में विश्व हीन ।
गंगा के चन जल में निर्मल, कुम्हला किरणों का खतोत्पल
है मूँद चुका अपने मूँद दल
लहरो पर स्वर्ण-रेख सुन्दर, पड़ गई नील ज्यो अघरो पर
अरुणाई, प्रखर शिणिर से डर ।
तरुशिखरो से वह स्वर्ण-विहग, उड़ गया खोल निज पल्ल सुभग
किस गुहा-नीट में रे किस भग !
मूँद-मूँद स्वप्नों से भर अंचल, नव नील-नील कोमल कोमल
छाया तरु-वन में तम श्यामल ।

(‘संध्यातारा’—पत)

प्रबंध-काव्य के संदर्भ में विवों का अपना अलग स्वरूप और उपयोग है । प्रबंध-कवि अपने ढंग से छोटे-बड़े विवों का प्रयोग करता है । कथावस्तु का लघुतम रूप है घटना, घटनाओं के संघात से प्रकरण का निर्माण होता है और प्रकरणों के संयोजन में कथानक का । प्रबंध-काव्य में इनके अपने-अपने विव होते हैं वरन् यह कहना अधिक संगत होगा कि ये सभी वस्तुतः विव हैं । जिस प्रकार काव्यगत भाव का स्वरूप अनुभूतिमय न रहकर विवात्मक बन जाता है, इसी प्रकार काव्यगत घटना का स्वरूप भी विवात्मक ही होता है । तत्त्व-दृष्टि से जीवन की भी प्रत्येक घटना किसी अनुभूति की भौतिक अभिव्यक्ति—विव रूप ही होती है । काव्य के क्षेत्र में तो यह स्थिति और भी स्पष्ट हो जाती है : काव्य में वर्णित घटना की भौतिक सत्ता गौण होती है : मुख्य होती है वह अनुभूति जिसको इस घटना के द्वारा व्यक्त किया गया है । ‘घटना-विवों’ के समन्वय में ‘प्रकरण-विवों’ का निर्माण होता है । ‘अभिज्ञान-शाकुंतल’ में ‘दुर्वासा का शाप’ एक प्रकरण है जिसमें दुर्वासामा का मित्रा के लिए आना, शकुंतला की विरह-मूँद दगा और उसके कारण की उपेक्षा, दुर्वासा का शाप, प्रियवदा द्वारा अनुनय और दुर्वासा द्वारा शाप-मुक्ति के उपाय का उपदेश आदि घटनाएँ समवेत हैं । इनमें से प्रत्येक घटना किसी-न-किसी अनुभूति का विव है और इनमें निर्मित ‘दुर्वासा-शाप’ का सश्लिष्ट विव एक विवेक काव्यार्थ का व्यंजक माध्यम-विव है, जिसके तथ्यार्थ का विवेक मूल्य न होकर व्यंग्यार्थ का ही कलात्मक महत्त्व है । इसी प्रकार संपूर्ण कथानक भी एक बृहद् विव है जिसका निर्माण अनेक प्रकरण-विवों में मिलकर होता है । यही ‘प्रबंध-विव’ है । जिस प्रकार घटना या प्रकरण किसी काव्यार्थ के व्यंजक माध्यम होते हैं, इसी प्रकार संपूर्ण कथानक भी किसी काव्यार्थ का व्यंजक होता है जिसे काव्य-शास्त्र के आचार्यों ने ‘प्रबंध-ध्वनि’, ‘महाकाव्यार्थ’ आदि नामों से अभिहित किया है । कथाकाव्य के अन्य अंगों—पात्र, परिवेश आदि के विषय में भी यही स्थिति है । प्रत्येक पात्र के चारित्रिक गुणों के भी अपने-अपने विव होते हैं और संपूर्ण चरित्र का भी एक

बिंब होता है। किसी चरित्र का गौरव इस बात पर निर्भर करता है कि उसके बिंब की रेखाएं कितनी पुष्ट, रंग कितने गाढ़े और योजना कितनी समंजस है। यही परिवेश के संदर्भ में भी सही है; हर एक कथानक का अपना परिवेश अर्थात् देश-काल होता है जो बिंब-रूप में ही पाठक की कल्पना में उपस्थित होता है।

इनके अतिरिक्त काव्यदृष्टि के आधार पर (१) 'वस्तुपरक' अथवा 'यथार्थ' और (२) 'रोमानी' अथवा 'स्वच्छंद' बिंबों की प्रकल्पना भी की जा सकती है और अनेक आलोचकों ने अपनी व्यावहारिक समीक्षा में 'रोमानी बिंब-विधान' आदि का स्पष्ट रूप में प्रयोग किया है। मनोविश्लेषणशास्त्र के क्षेत्र में बिंब के कतिपय अन्य प्रकारों का भी उल्लेख मिलता है—जैसे स्वप्न-बिंब और आद्य बिंब। स्वप्न-बिंबों की सृष्टि व्यक्ति का अवचेतन मन करता है : फ्रायड ने इनका विस्तार से विवेचन किया है। आद्य बिंब सामूहिक अवचेतन की सृष्टि होते हैं—इनकी प्रकल्पना युग ने की है। ये आदिम अनुभूतियों के संस्कार रूप में आज भी मानव-जाति के अवचेतन मन में विद्यमान हैं और अनेक प्रकार से अपनी अभिव्यक्ति करते रहते हैं। इसमें सदेह नहीं कि काव्य-बिंब का इनके साथ थोड़ा-बहुत साम्य है जैसा कि काव्य का स्वप्नो या आद्य कल्पनाओं के साथ साम्य है। फिर भी जिस प्रकार काव्य अवचेतन मन की क्रियाओं से प्रभावित होने पर भी चेतन मन की ही क्रिया है, इसी प्रकार काव्य-बिंब भी अपनी निर्मिति-प्रक्रिया में स्वप्न-बिंबों तथा आद्य-बिंबों को काव्य-बिंब के भेद न मानकर उपादान मानना अधिक सगत होगा। जिस प्रकार चेतन कल्पना अवचेतन मन की क्रिया से भी प्रभावित रहती है और अनजाने उसका उपयोग करती है, इसी प्रकार कवि-कल्पना भी जाने-अनजाने, प्रायः अनजाने ही, स्वप्न-बिंबों तथा आद्य बिंबों का उपयोग करती है। इसके आगे अवचेतन मनोविज्ञान की सीमाओं में प्रवेश करना पड़ेगा, जो साहित्य के आलोचक के लिए न सुगम है और न उपयोगी।

अंत में, बौद्धिक या प्रज्ञात्मक बिंबों का भी प्रश्न सामने आता है। परंतु ये तथाकथित प्रज्ञात्मक बिंब वास्तव में धारणा-रूप होते हैं और धारणा स्वीकृत अर्थ में बिंब नहीं होती। क्रोचे ने बिंब और धारणा को आत्मा की दो भिन्न उपक्रियाओं की सृष्टि माना है। उसके अनुसार, आत्मा की मूलतः दो क्रियाएं होती हैं—व्यावहारिक तथा विचारात्मक। विचारात्मक क्रिया के भी दो भेद होते हैं—सहजानुभूति और प्रज्ञा। सहजानुभूति बिंबों का उत्पादन करती है और प्रज्ञा प्रत्ययो या धारणाओं का। बिंब का रूप विशेष होता है और धारणा का सामान्य; बिंब का विषय पदार्थ होता है और धारणा का विषय होता है पदार्थों का संबंध। अतः बिंब और प्रत्यय अथवा धारणा का भेद अत्यंत स्पष्ट है—धारणा प्रायः बिंब का विपरीतार्थक शब्द है। ऐसी स्थिति में धारणा के बिंब अथवा प्रज्ञात्मक बिंब की प्रकल्पना अधिक संगत नहीं हो सकती। न्याय, पाप, पुण्य, सत्य, अहिंसा, क्षमा आदि धारणाएं ही हैं, बिंब नहीं है। इनके बिंबों की कल्पना दो रूपों में ही की जा सकती है : एक तो इस रूप में कि प्रत्येक सार्थक शब्द का एक बिंब होता है और इस प्रकार धारणा का भी कुछ-न-कुछ बिंब अवश्य बनता है—चाहे वह कितना ही अमूर्त क्यों न हो; दूसरे, उस स्थिति में जब कि धारणा

भौतिक कर्म अथवा घटना पर आरुढ़ होकर उसी की पर्याय बन जाती है—जैसे कि न्याय या पाप विचार-रूप में विवहीन है, परंतु कर्म-रूप में वह विवात्मक बन जाता है। कहने का अभिप्राय यह है कि प्रज्ञात्मक विव की स्थिति लक्ष्यार्थ में ही मानी जा सकती है, वैज्ञानिक अर्थ में उसे स्वीकार कर लेने से विव का अर्थ फिर उलझ जाएगा। कम-से-कम काव्य के सदर्म में इस प्रकार के विव का विशेष मूल्य नहीं है।

इसी प्रसंग में भावात्मक विवो का प्रश्न भी लिया जा सकता है। न्याय, पुण्य, पाप, तप, निष्ठा आदि के समान ही पीडा, संशय, वासना, लालसा, क्रोध आदि भावों का प्रयोग भी काव्य में सादृश्य-विधान के लिए प्रायः किया जाता है

१—बढ़ने लगा विलास-वासना-सा वह भैरव जलसघात।

(‘कामायनी’)

२—धीरे धीरे संशय-से उठ बढ़ अपयश-से शीघ्र अछोर;

नभ के उर में उमड़ मोह-से, फैल लालसा-से निशि-भोर।

(‘बादल’—पंत्)

३—मेरा भीत दर्द-सा उठा और आह-सा बिखर गया।

इन्हे विव माना जाय या नहीं? हमारा उत्तर यह है कि इनमें से कुछ तो मूलतः भाव होते हुए भी वर्तमान संदर्भ में धारणा के रूप में प्रयुक्त हुए हैं : जैसे ‘वासना’, ‘संशय’ और ‘मोह’ का प्रयोग संवेदन के रूप में न होकर ‘धारणा’ के रूप में हुआ है, अतः संवेदनशील होने पर भी इनकी स्थिति प्रायः वैसी ही है जैसी कि किसी शुद्ध धारणा की होती है। शुद्ध ‘धारणा’ के सदर्म में विचार के स्थान पर प्रायः व्यवहार या कर्म का विव उपस्थित होता है और यहाँ भाव के स्थान पर उसके अनुभवों का—प्रायः आंतरिक अनुभवों का। उदाहरण के लिए ‘बादल’ के चित्र की प्रथम पंक्ति में ‘अपयश’ एक धारणा है और ‘अपयश की तरह फैलने’ में ‘अपयश’ का अर्थ है अपयश-संबंधी सूचना, जिसका माध्यम है जन-वार्ता आदि। अतः अपयश से अपयश-संबंधी जनवार्ता आदि का विव ही हमारे सामने उपस्थित होता है। ‘संशय’, ‘वासना’, ‘मोह’, ‘लालसा’, ‘दर्द’ (पीडा)—आदि के विव आंतरिक अनुभवों—अर्थात् इन धारणाओं से संबद्ध मानसिक-ऐंद्रिय (स्नायविक) क्रियाओं के विवो के रूप में उपस्थित होते हैं। कहने का अभिप्राय यह है कि प्रज्ञात्मक विवो की भांति भावात्मक विवो के भी स्वतंत्र अस्तित्व की प्रकल्पना सार्थक नहीं मानी जा सकती।—मेरे केवल इतना ही है कि भावना में धारणा की अपेक्षा ऐंद्रिय तत्त्व अधिक होने के कारण उसके स्वरूप में गोचरता और विवात्मकता स्वभावतः अधिक रहती है और इसीलिए ‘असत्य’ की अपेक्षा ‘मोह’ का या ‘आदर’ की अपेक्षा ‘प्रेम’ का विव अपने सहज रूप में ही अधिक स्पष्ट होता है।

कठिनाई वास्तव में यह है कि चाक्षुष विवो के अतिरिक्त अन्य विव गोचर होते हुए भी इतने अमूर्त होते हैं कि अपनी अमूर्तता में वे प्रायः मानसिक प्रक्रियाओं के निकट पहुँच जाते हैं—‘भूख-प्यास’ में और ‘तीव्र इच्छा’ में मानसिक-ऐंद्रिय

(स्नायविक) क्रियाएं इतनी अधिक समान होती हैं कि उनका भेद करना सामान्यतः कठिन होता है। अतः एक मत (यद्यपि यह अल्पमत ही है) यह भी है कि विब चाक्षुष ही होते हैं—स्पृश्य, आस्वाद्य आदि अन्य तयाकथित विबों को संवेदन ही मानना चाहिए। बाह्य दृष्टि ने यह मत महज ग्राह्य प्रतीत होता है, परंतु वैज्ञानिक विस्लेषण करने पर इसकी अप्रामाणिकता अनायास ही निश्चि हो जाती है। विज्ञान की दृष्टि ने रूप, रस, गंध आदि के ग्रहण की प्रक्रिया प्रायः एक-सी ही होती है। सभी में पदार्थ के नाय इंद्रिय का सन्निकर्ष चेतना में किसी-न-किसी प्रकार के विब या विब-विधान की उद्बुद्धि करता है। दृष्टि-पटल (रेटिना) पर पदार्थ का जो अक्स पड़ता है उसे रूप कहते हैं और त्वचा पर जो अक्स पड़ता है उसे स्पर्श कहते हैं। जैसे लालिमा, नीलिमा आदि रूप-विब हैं, ऐसे ही कोमलता-कठोरता आदि स्पर्श-विब हैं, सुगंध-दुर्गंध आदि घ्राण-विब हैं, कटु-तिक्त आदि स्वाद-विब हैं। पत्थर और ज्मिन्य के स्पर्श से, चंपा और केवड़े की गंध से या बीणा तथा वशी के स्वर ने केवल संवेदन ही उत्पन्न होकर नहीं रह जाते, बल्कि ये संवेदन संश्लिष्ट होकर स्पष्ट मानन-छवियों का निर्माण करते हैं जो चाक्षुष न होकर भी गोचर होती हैं। व्यवहार-दृष्टि से भी विब अनुभूति की मूर्तन-क्रिया का अंग है—मनोगोचर को इंद्रिय-गोचर बनाने का साधन है : अतः यदि इसे केवल एक इंद्रिय—नेत्र की क्रिया तक ही सीमित कर दिया जाएगा तो इसकी परिधि और उपादेयता अत्यंत सीमित हो जाएगी, नैदर्य केवल रूप का ही पर्याय बन जाएगा और कला केवल नयन-विनाश होकर रह जाएगी।

विबों के सामान्यतः ये ही या इनो तरह के प्रकार-भेद हो सकते हैं : कुछ अन्य दृष्टियों ने भी इन भेदों का संख्या-विस्तार किया जा सकता है। पाश्चात्य आलोचना-शास्त्र ने अनेक प्रकार से विबों के इतने अधिक भेद कर दिये गये हैं कि वे प्रायः एक-दूसरे की सीमा में प्रवेश कर जाते हैं और अर्थ के समस्त प्रकार और रूप द्विवाच्य हो जाते हैं।

संदाहरण के लिए, निश्चित आधार के अभाव में स्केल्टन का वर्गीकरण लिया जा सकता है। उन्होंने अपनी पुस्तक 'दि पोएटिक पेंटर्न' में काव्यात्मक विबों के कुछ इस प्रकार के भेद किए हैं : सरल, तात्कालिक, विकीर्ण, अमूर्त, संयुक्त-मिश्र, संयुक्त-अमूर्त, मिश्र-अमूर्त, अमूर्त-संयुक्त और अमूर्त-मिश्र। हमारे विचार ने इन प्रकार की अतिव्याप्ति से विब-विवेचन एकदम उलझ जाता है और उसके स्वरूप, सीमा तथा क्षेत्र का निर्धारण असंभव हो जाता है।

अतिव्याप्ति तथा आवृत्ति को बचाते हुए स्थूल रूप से निम्नलिखित विब-भेद मानना व्यवहार-दृष्टि से अधिक संगत होगा :

(वर्ग-१) दृश्य (चाक्षुष), श्रव्य (श्रोत), स्पृश्य, घ्रातव्य और रस्य (आस्वाद्य); (वर्ग-२) ललित और उपललित; (वर्ग-३) सरल और संश्लिष्ट; (वर्ग-४) संहित और समाकलित; (वर्ग-५) वस्तुपरक और स्वच्छंद।

१६६ : आस्था के चरण

ये भेद स्वतंत्र या एक-दूसरे से असंबद्ध नहीं हैं : इनका परस्पर संबंध हो सकता है और प्रायः होता है । उदाहरण के लिए चाक्षुष बिंब लक्षित भी होता है और उपलक्षित भी । इसी प्रकार लक्षित चाक्षुष बिंब सरल भी हो सकता है और संश्लिष्ट भी—और यह संश्लिष्ट लक्षित चाक्षुष बिंब वस्तुपरक तथा स्वच्छद दोनों तरह का हो सकता है—अर्थात् हम समग्र रूप में एक 'वस्तुपरक समाकलित लक्षित चाक्षुष बिंब' की कल्पना अनायास ही कर सकते हैं ।

हमारा विश्वास है कि इनका निष्ठात ज्ञान होने से कवि अथवा कविता की बिंब-योजना का विश्लेषण करने में सहायता मिल सकती है ।

भारतीय काव्यशास्त्र में विव-विषयक संकेत

भारतीय काव्यशास्त्र का अपना विशिष्ट दृष्टिकोण है—वास्तव में प्रत्येक देश और जाति के काव्य एवं काव्यशास्त्र का अपना दृष्टिकोण होता है। फिर भी, जीवन की भांति काव्य के भी कतिपय तत्त्व ऐसे हैं जो चिरंतन और सार्वभौम हैं—विभिन्न देशों की चिंतन-पद्धति में उनके नाम-रूप भिन्न हो सकते हैं, किंतु तत्त्वदृष्टि से उनमें मौलिक भेद नहीं होता। काव्य के क्षेत्र में एक तो उसका सवेद्य तत्त्व है और दूसरी है उसकी मूर्तन-प्रक्रिया : इन दोनों के भी पृथक् अस्तित्व की कल्पना तत्त्वतः अधिक संगत नहीं है, पर व्यवहार में इनको प्रायः अलग करके देखना अनिवार्य हो जाता है। भिन्न-भिन्न भाषाओं के काव्यशास्त्र में इनके अलग-अलग नाम हैं, इनमें संवद्ध धारणाओं में और दृष्टिकोणों अथवा विवेचन-पद्धतियों में भी अंतर है, पर ये दोनों तत्त्व किसी-न-किसी रूप में सर्वत्र ही मिलते हैं। विव या विव-विधान का संवद्ध मूर्तन-प्रक्रिया से है और इसलिए प्रत्येक काव्यशास्त्र में उसका किसी-न-किसी रूप में विचार अनिवार्यतः होना ही चाहिए। भारतीय काव्यशास्त्र में काव्य के तत्त्व व रूप दोनों का अत्यंत सूक्ष्म-गंभीर और विस्तृत विवेचन किया गया है, अतः विव-विषयक धारणाओं का भी विवेचन यहाँ अनेक प्रसंगों में प्रकारांतर से किया ही गया है।

कल्पना की सृष्टि होने के कारण विव का सवध अलंकार, ध्वनि, वक्रता के साथ अधिक घनिष्ठ है और रीति के साथ अपेक्षाकृत कम है। अलंकार-विधान में सादृश्यमूलक अलंकार प्रायः विवात्मक होते हैं, जिनमें सादृश्य प्रतीयमान रहता है उनमें विव की स्थिति और भी अधिक निश्चित रहती है। दृष्टांत और निदर्शना अलंकारों के लक्षणों में संयोग से विव शब्द का प्रयोग भी हुआ है :

दृष्टांत—दृष्टान्तस्तु सभर्मस्य वस्तुनः प्रतिविम्बनम् ।^१

जहाँ उपमेय, उपमान और साधारण धर्म का विव-प्रतिविब भाव हो वहाँ दृष्टांत अलंकार होता है ।^२

सुख-दुख के मधुर-मिलन से यह जीवन हो परिपूरन

फिर घन में ओक्ल हो शशि, फिर शशि से ओक्ल हो घन । (पत)

यहाँ उपमेय-उपमान 'सुख-दुख' तथा 'शशि-घन' और उधर 'मधुर-मिलन' तथा 'एक-दूसरे में ओक्ल होना' में विव-प्रतिविब भाव है।

१. साहित्य-दर्पण, १०/५०

२. काव्य-दर्पण, पृ० ३८०

निदर्शना—यत्र बिम्बानुबिम्बत्वं बोधयेत् सा निदर्शना ।^१ अहा वस्तुओं का परस्पर संबंध उनके बिंब-प्रतिबिंब भाव का बोध करे वहा निदर्शना अलंकार होता है ।^१

चुप बैठ जाना द्रोहियो से सधि करके

आंगन मे सोना है लगाके आग घर मे । (वियोगी)

यहा पहली पंक्ति मे निहित तथ्य उपमेय है और दूसरी मे निहित तथ्य उपमान है—इनमे कोई संबंध नही है, परंतु बिंब-प्रतिबिंब भाव पर आधृत कल्पित उपमा के द्वारा संबंध बन जाता है ।

उपर्युक्त दोनों संदर्भों मे बिंब-प्रतिबिंब शब्द-युग्म का प्रयोग एक प्रकार से (प्रतीयमान) प्रभाव-साम्य या भाव-साम्य के अर्थ मे किया गया है । फिर भी यहां अप्रस्तुत-विधान निश्चय ही प्रस्तुत भाव अथवा विचार का बिंब उपस्थित करता है । दृष्टांत के उदाहरण मे जीवन में सुख-दुःख के समन्वय की भावना को मूर्तित करने के लिए आकाश मे शशि-धन के मिलन का बिंब प्रस्तुत किया गया है और निदर्शना के उदाहरण मे भी 'द्रोहियो से संधि कर चुपचाप आश्वस्त भाव से बैठ जाना खतरनाक है ।'—इस विचार को मूर्त रूप देने के लिए कवि ने जो अप्रस्तुत-योजना की है—'आंगन मे सोना है लगाके आग घर मे', वह भी निश्चय ही बिंब रूप है । उपर्युक्त दोनों बिंब एक प्रकार से दृश्य बिंब है । फिर भी दृष्टांत और निदर्शना के लक्षणों में प्रयुक्त 'बिंब' शब्द का अर्थ उसके आधुनिक अर्थ से भिन्न है । उक्त लक्षणों मे बिंब-प्रतिबिंब भाव का अर्थ प्रायः उपमेय-उपमान भाव ही है—अर्थात् बिंब यहा अमूर्त मूल भाव का वाचक है और प्रतिबिंब उसके मूर्ति-विधान का, जबकि आधुनिक आलोचना मे बिंब मूल भाव का नही वरन् उसको बिंबित करने वाले मूर्ति-विधान का ही वाचक है । इस प्रकार, संस्कृत अलंकारशास्त्र मे 'प्रतिबिंब' का प्रयोग ही आधुनिक 'बिंब' के निकट है, 'बिंब' का अर्थ प्रायः इसके विपरीत है । परंतु शब्द को छोड़ यदि सदर्भ का विश्लेषण करें तो कुछ रोचक संकेत यहा अवश्य मिल जाते हैं ।

भारतीय अलंकारशास्त्र मे सादृश्यमूलक अलंकार अप्रस्तुत-विधान पर निर्भर करते हैं । अप्रस्तुत-विधान मे प्रस्तुत तथ्य अथवा अभीष्ट अर्थ को प्रभावी रीति से व्यक्त करने के लिए कल्पनात्मक साम्य पर आधृत अप्रस्तुत उपकरणों का प्रयोग किया जाता है । ये उपकरण प्रस्तुत विषय के अंग न होकर कल्पनाजात होते हैं, अतः इनके लिए 'अप्रस्तुत' शब्द का प्रयोग होता है और सामान्यतः प्रस्तुत विषय का इनके साथ उपमेय-उपमान संबंध होता है । इस प्रकार यह अप्रस्तुत-विधान सादृश्य-मूलक होने के कारण प्रायः बिंबात्मक ही होता है । परंतु आधुनिक आलोचनाशास्त्र का बिंब-विधान और भारतीय अलंकारशास्त्र का अप्रस्तुत-विधान एक नहीं हैं—उनमे सहव्याप्ति मानना समीचीन नही है । बिंब-विधान की परिधि मे प्रस्तुत और अप्रस्तुत दोनों का समावेश हो सकता है—केवल अप्रस्तुत ही नहीं, प्रस्तुत भी बिंब रूप हो

सकता है और होता है :

सोहत ओढे पीत पट स्याम सलोने गात ।

मनहुं नीलमनि-सैल पर आतप पर्यौ प्रभात ॥

इसमें पीतपट से विभूषित श्याम-सलोना शरीर प्रस्तुत है और प्रातः कालीन आतप से आलोकित नीलमणि शैल अप्रस्तुत है। इस अप्रस्तुत-विधान में निश्चय ही सुंदर बिंब-योजना निहित है, परंतु इसका संबंध केवल दूसरे चरण के साथ ही है। आधुनिक बिंब-विधान की परिधि व्यापक है, दूसरे चरण—अप्रस्तुत योजना में तो बिंब का विधान है ही, पहले चरण—प्रस्तुत योजना—में भी बिंब की सत्ता स्पष्ट है। पीतपट भूषित श्याम-सलोने शरीर का अपना अलग बिंब है जिसे आधुनिक शब्दावली में लक्षित बिंब कहते हैं और कविकल्पना-प्रसूत उपमान-वाक्य का अपना अलग बिंब है जिसका पारिभाषिक नाम है उपलक्षित बिंब। इसके अतिरिक्त इन दोनों के संयोग से एक परिपूर्ण बिंब का भी निर्माण होता है और बिंब-सिद्धांत के अनुसार वही वास्तविक या सच्चा बिंब है। इस प्रकार बिंब-विधान का क्षेत्र अप्रस्तुत-विधान की अपेक्षा अधिक व्यापक है—अप्रस्तुत-विधान बिंब-विधान का एक अंग है।

बिंब का संबंध लक्षणा और व्यंजना अथवा ध्वनि से अपेक्षाकृत अधिक घनिष्ठ है। लक्षणा में मूर्ति-विधान की स्वाभाविक क्षमता निहित है, अतः बिंब-निर्माण उसका सहज गुण है। 'दिन समाप्त हो गया' के स्थान पर लक्षणा की सहायता से हम 'दिन डूब गया' इसलिए कहते हैं कि उसके द्वारा हमारा अभिप्रेत अर्थ बिंब-रूप में उपस्थित होकर और अधिक आकर्षक एवं ग्राह्य बन जाता है। इस दृष्टि से भाषा को चित्रमय बनाने में लक्षणा का योगदान सर्वाधिक है और गौणी, साध्यवसाना आदि भेदों के प्रसंग में प्रकारांतर से शब्द की बिंबविधायिनी शक्ति का विवेचन विस्तार से हुआ है।

व्यंजना में भी बिंब उद्बुद्ध करने की शक्ति है और ध्वनि के अनेक भेद बिंब-रूप होते हैं। उदाहरण के लिए यह वाक्य सुनकर कि 'दिन डूब गया' श्रोताओं के मन में अपनी-अपनी मन स्थिति के अनुसार भिन्न-भिन्न प्रकार के बिंब उद्बुद्ध हो जाते हैं। लक्षणा द्वारा उद्बुद्ध बिंब जहां शब्दार्थ से संबद्ध होते हैं, वहां ये बिंब स्वतंत्र होते हैं—इनका संबंध शब्दार्थ से न होकर श्रोता की कल्पना से होता है। रिचर्ड्स ने इसी दृष्टि से प्रथम वर्ग के बिंबों को संबद्ध और दूसरे वर्ग के बिंबों को स्वच्छद कहा है।

ध्वनि का मूल आघार वैयाकरणों का स्फोट माना गया है। यद्यपि स्फोट का मौलिक सबध शब्द के साथ है, फिर भी उसी से संकेत ग्रहण कर आनंदवर्धन ने ध्वनि की प्रकल्पना की है, इसमें सदेह नहीं।

'बुधैर्वैयाकरणैः प्रधानभूतस्फोटरूपव्यंग्यव्यंजकस्य शब्दस्य ध्वनिरिति व्यवहारः कृतः । ततस्तन्मतानुसारिभिरन्यैरपि न्यग्भाविताच्यव्यंग्यव्यंजनक्षमस्यशब्दार्थं युगलस्य ।' अर्थात् 'बुध' वैयाकरणों ने प्रधानभूत 'स्फोट' रूप व्यंग्य की अभिव्यक्ति कराने में समर्थ शब्द के लिए 'ध्वनि' पद का प्रयोग किया था। उसके बाद उनके मत का अनुसरण करने वाले अन्यो (अर्थात् साहित्यशास्त्र के आचार्यों) ने भी वाच्यार्थ को गौण बना देने वाले व्यंग्यार्थ की अभिव्यक्ति कराने में समर्थ शब्द तथा अर्थ दोनों के

लिए (ध्वनि पद का प्रयोग करना आरंभ कर दिया) ।' स्फोट का अर्थ है : स्फुटति' अर्थ: यस्मात् स स्फोट —जिससे अर्थ स्फुटित होता है उसे स्फोट कहते हैं । 'गकार, औकार, विसर्जनीय के योग से मिलकर बना हुआ जो गौः पद गाय का बोध कराता है, वह श्रोत्र से सुनाई देने वाली ध्वनि नहीं, उससे व्यक्त मानस-स्फोट है । श्रोत्र से सुनाई देने वाली ध्वनि तो क्षणिक और अस्थिर है । एक ध्वनि के उच्चारण के बाद जब दूसरी ध्वनि का उच्चारण किया जाता है तब तक पहला ध्वनि-रूप वर्ण नष्ट हो जाता है इसलिए अनेक वर्णों के समुदाय रूप पद की उपस्थिति एक साथ नहीं हो सकती । इसी प्रकार उनके पदों के समुदाय-रूप वाक्य की भी एक साथ उपस्थिति नहीं हो सकती । तब पदार्थ या वाक्यार्थ की प्रतीति कैसे होती है ? इस प्रश्न का समाधान करने के लिए वैयाकरणों ने 'स्फोट सिद्धात' की कल्पना की है । उनका अभिप्राय यह है कि पूर्व-पूर्व वर्ण के अनुभव से एक प्रकार का संस्कार उत्पन्न होता है । उस संस्कार से सहकृत अन्त्य वर्ण के श्रवण से तिरोभूत वर्णों को ग्रहण करने वाले एक मानसिक पद की प्रतीति उत्पन्न होती है । इसी का नाम 'पदस्फोट' है । अर्थ की प्रतीति इस पदस्फोट के द्वारा ही होती है, श्रोत्र से गृहीत शब्द या ध्वनि से नहीं, क्योंकि उस रूप में तो अनेक वर्णों के समुदाय रूप पद की स्थिति ही नहीं बन सकती । इसी प्रकार— 'पूर्वपूर्वपदानुभवजनित संस्कार-सहकृत—अन्त्य-पद श्रवण से अनेक पदावगाहिनी जो मानसी वाक्य-प्रतीति होती है, वैयाकरण उसको वाक्य-स्फोट कहते हैं । इस वाक्य-स्फोट से वाक्यार्थ की प्रतीति होती है । वर्णध्वनि से वर्ण-स्फोट की अभिव्यक्ति होती है ।' (काव्यप्रकाश—आचार्य विश्वेश्वर—प्रथम उल्लास, ४१२, पृ० २६-३०)

मैं समझता हूँ कि स्फोट की प्रकल्पना बिंब के मूल रूप के काफी निकट है । प्रत्येक सार्थक शब्द के द्वारा—अथवा वाक्य के द्वारा—जो बिंब स्फुटित होता है वह वैयाकरणों के स्फोट से भिन्न नहीं है—और प्रत्येक काव्योक्ति के द्वारा जिस काव्य-बिंब की उद्बुद्धि होती है उसका अतर्भाव भारतीय काव्यशास्त्र की ध्वनि में अनायास किया जा सकता है ।

भारत के देहवादी अथवा रूपवादी काव्य-संप्रदायों में कुतक ने वक्रोक्ति सिद्धात के माध्यम से कवि-व्यापार का अत्यंत सूक्ष्म-गंभीर वर्णन किया है । वक्रोक्ति-विवेचन में बिंब-विधान के नाना रूपों और प्रणालियों का समावेश स्वभावतः हो गया है क्योंकि व्यापक अर्थ में हम यह मान सकते हैं कि कवि-व्यापार एक प्रकार से बिंब-विधान का ही बृहत्तर रूप है । वक्रता के अधिकांश भेदों में चाक्षुष का निबध्न अर्थात् सौंदर्य की उद्भावना बिंब रूप में ही होती है ।

वास्तव में इन वक्रता-भेदों के चमत्कार का रहस्य ही यह है कि पर्याय, विशेषण, लिंग, कारक आदि के विशेष प्रयोग से उद्बुद्ध बिंब अधिक स्पष्ट और मूल भावना के अधिक अनुकूल होते हैं । उदाहरण के लिए, वीर रस के प्रसंग में कृष्ण के लिए 'वशीघर' की अपेक्षा 'चक्रघर' पर्याय के प्रयोग की सार्थकता यही है, इसका बिंब

रस-परिपाक में अधिक सहायक होता है। उचित विशेषण या लिंग की सार्थकता भी यही है कि वह रस-परिपोष में सहायक बिब का उत्पादन करता है। 'रघुवंश' में कालिदास ने विरही राम के साथ मृगियो और लताओं द्वारा सहानुभूति-प्रदर्शन का वर्णन किया है, मृगों और वृक्षों का उल्लेख नहीं किया—यह लिंग-वैचित्र्य-वक्रता का उदाहरण है। यहाँ पर भी स्त्रीलिंग का प्रयोग नारी के सरस-कोमल स्वभाव का बिब उद्बुद्ध कर चमत्कार की सिद्धि करता है। कहने का अभिप्राय यह है कि उपर्युक्त वक्रता-भेदों में भी बिब का चमत्कार ही प्रधान है। उदाहरण के लिए, वर्णविन्यास-वक्रता में श्रौत बिबों की योजना रहती है, पदपूर्वार्ध और पदपरार्ध वक्रता के पर्याय, विशेषण, लिंग, कारक, उपचार आदि पर आश्रित रूपों में विवात्मकता का आधार सर्वथा स्पष्ट है। वाक्य-वक्रता अलंकार-विधान का ही दूसरा नाम है और उच्चर वस्तु-वक्रता में वस्तु के रमणीय स्वरूप को कल्पना के द्वारा भास्वर करने में भी बिब-विधान का आश्रय लेना पड़ता है : विशेषकर आहार्य वस्तु का सौंदर्य-विधान प्रायः लक्षित-बिबों के माध्यम से ही संभव होता है। इसी प्रकार प्रकरण-वक्रता और प्रबंध-वक्रता के भेदों के वर्णन में भी कृतक ने नाना प्रकार के प्रकरण-बिबों और प्रबंध-बिबों का व्याख्यान किया है। रीति-सिद्धांत का बल शब्दार्थ की रचना पर अधिक रहा, अतः कल्पना-निर्भर बिब-विधान का उसके साथ उतना घनिष्ठ संबंध नहीं बैठता। फिर भी रीतियों और वृत्तियों की कल्पना में श्रौत बिबों का आधार अत्यंत स्पष्ट है और उच्चर अर्थव्यक्ति जैसे गुण की परिभाषा में शब्द-योजना द्वारा उत्पादित बिब की स्फुटता को ही अर्थ-प्रसादन का प्रमाण माना गया है। कहने का अभिप्राय यह है कि—

१. भारतीय काव्यशास्त्र के लिए बिब कोई अज्ञात वस्तु नहीं है—अनेक रूपों में और अनेक प्रकार से बिब का विवेचन यहाँ मिलता है। परंतु यह विवेचन प्रकारांतर अथवा अप्रत्यक्ष रीति से ही हुआ है—जिस रूप में बिब का विवेचन-विश्लेषण यूरोप के साहित्य के अंतर्गत वर्तमान शती में हुआ है, उस रूप में भारतीय काव्यशास्त्र में नहीं मिलता।

२ बिब शब्द का प्रयोग आधुनिक अर्थ में भारतीय काव्यशास्त्र में नहीं हुआ। दृष्टांत और निदर्शना के लक्षणों में प्रयुक्त 'बिब-प्रतिबिब भाव' में बिब का प्रयोग मूल (अमूर्त) भाव अथवा विचार के अर्थ में किया गया है और प्रतिबिब का प्रयोग उसको मूर्तित करने वाले अप्रस्तुत-विधान के लिए, जो साम्य पर आधृत रहता है। इस प्रकार आधुनिक 'बिब' के समानार्थक रूप में अलंकार-ग्रंथों में प्रतिबिब का प्रयोग तो किसी सीमा तक माना भी जा सकता है, 'बिब' का नहीं।

३. बिब की प्रकल्पना यहाँ सादृश्यमूलक अलंकारों, लक्षणा तथा छवि के प्रसंग में अधिक सार्थक रूप में हुई है। सामान्य अर्थ-स्फोट शब्दार्थ के मूल बिब और वाक्यातिशायी प्रतीयमान अर्थ-स्फोट काव्य-बिब के अत्यंत निकट बैठता है।

४. कृतक के कवि-व्यापार के अंतर्गत जिन अनेक कल्पनात्मक प्रणालियों का विवेचन है उनमें बिब-विधान के अनेक रूपों का सम्यक् रूप से समावेश है। कृतक का कवि-व्यापार बिब-विधान का बृहत्तर रूप है।

मनोविज्ञान में विब का स्वरूप

काव्य-विब विब का एक विशिष्ट भेद है। अतः काव्य-विब के स्वरूप को समझने के लिए विब के स्वरूप का मनोवैज्ञानिक विवेचन आवश्यक है। विब हमारे मनोव्यापार का महत्त्वपूर्ण उपकरण है। इसमें सदेह नहीं कि पश्चिम के मनोवैज्ञानिकों में विब के महत्त्व—यहां तक कि अस्तित्व के विषय में भी मतभेद है। साहचर्यवादो मनोवैज्ञानिक जहां उसको मानसिक जीवन का आधारभूत उपकरण मानते हैं, वहां व्यवहारवादी तथा वस्तुसिद्धांतवादी सामान्यतः इसका निषेध करते हैं। इन पक्षों के तर्कजाल में फंसना साहित्य के विद्यार्थी के लिए आवश्यक नहीं है; अतः प्रस्तुत प्रसंग में बहुमत के अनुसार—और सामान्य अनुभव के आधार पर, हम यह मानकर चल सकते हैं कि विब हमारे मनोव्यापार का आवश्यक उपकरण है।

विब के सामान्यतः दो रूप हैं—एक वस्तुगत रूप, जिसका संवन्न शरीरविज्ञान से है और दूसरा भागवत रूप, जो मुख्यतः मनोविज्ञान का विषय है।

विब का वस्तुगत रूप : ऐंद्रिय विब^१

ऐंद्रिय विब का विवेचन शरीरविज्ञान का विषय है। शरीरविज्ञान की दृष्टि से विब का सर्वप्रमुख रूप है दृष्टि-विब^२। दृष्टि-विब आंख के प्रकाशकीय यंत्र द्वारा चर्चित (प्रतिक्षिप्त) किसी पदार्थ का वह चित्र है जो दृष्टि-पटल पर अंकित हो जाता है। यह पदार्थ के सीधे समतल दृश्य-रूप का प्रायः यथार्थ प्रत्यक्ष होता है। जब कोई पदार्थ हमारी दृष्टि के सामने आता है तो उस पदार्थ से प्रतिक्षिप्त प्रकाश के द्वारा हमारी अक्षि-तंत्रिकाओं में अनेक प्रकार के सवेदन उत्पन्न हो जाते हैं। ये अक्षि-तंत्रिकाएं मस्तिष्क से संबद्ध हैं, अतः इनके माध्यम से उक्त सवेदन-धाराएं मस्तिष्क में जाती हैं जहां ये परस्पर संबद्ध, वर्गीकृत और संश्लिष्ट होकर रूप या आकार धारण कर, बोध या प्रत्यभिज्ञान का विषय बन जाती हैं। यही पदार्थ का प्रत्यक्ष ज्ञान है जो ऐंद्रिय-विब के रूप में हमारी चेतना में उपस्थित होता है।^३

१. सैसरी इमेज

२. Retinal image - a picture of an object on the retina when reflected through the optical system of the eye (English and English . A Comprehensive Dictionary of Psychological and Psycho-analytical Terms, 1958)

३. देखिए - बुद्धय एव मारिक, १९६३, साइकोलोजी—पृ० ४३३

उपर्युक्त वर्णन 'रूप' तन्मात्रा के बिब का है। शब्द, स्पर्श, रस और गन्ध के बिबों का निर्माण भी इसी प्रक्रिया से होता है। बाह्य उद्दीपन के सन्निकर्ष से अन्य इंद्रियो की तंत्रिकाओं में भी इसी प्रकार संवेदन की धाराएं प्रवाहित होने लगती हैं जो सहज क्रम से मस्तिष्क में पहुंचने के उपरांत वर्गीकृत एवं संश्लिष्ट होकर रूपाकार धारण कर लेती हैं। उदाहरण के लिए, केवड़े के सन्निकर्ष से हमारी घ्राणेंद्रियो की तंत्रिकाओं में अनेक संवेदन उत्पन्न हो जाते हैं और ये संवेदन हमारे मस्तिष्क में पहुंच कर परस्पर संबद्ध-संश्लिष्ट होकर एक विशेष-अनुभूति के रूप में परिणत हो जाते हैं जिसका परिचित नाम है 'केवड़े की गंध'। संवेदन और प्रत्यक्ष ज्ञान अथवा इंद्रिय-बोध में भेद यह है कि इंद्रिय-बोध किसी-न-किसी पदार्थ से संबद्ध होता है—दूसरे शब्दों में संवेदन अ-रूप होता है और इंद्रिय-बोध स-रूप। इस प्रकार प्रत्यक्ष ज्ञान प्रायः मानव-मस्तिष्क में ऐंद्रिय संवेदनो के सश्लेषण से निर्मित एक बिब के रूप में उपस्थित होता है।

बिब का भावगत रूप : मानसिक बिब

मानसिक बिब का स्वरूप-विवेचन मूलतः मनोविज्ञान का विषय है। मनो-विज्ञान के अनुसार बिब किसी पूर्वानुभूत किंतु तत्काल अनुपस्थित पदार्थ या घटना के गुणों या विशेषताओं के न्यूनधिक पूर्ण मानसिक प्रत्यकन—मानस-चित्र का नाम है, जिसमें मूल अनुभूति की अतीतता का अभिज्ञान निहित रहता है। यह पूर्व अनुभव की पुनरुद्बुद्धि है जो मूल के सदृश होने पर भी अनिवार्यतः उसकी यथावत् प्रतिकृति नहीं होती। बिब किसी पदार्थ या घटना के प्रत्यक्ष ज्ञान की पुनरावृत्ति है जो मूल पदार्थ या घटना के बिना ही घटित होती है।

बिब और प्रत्यक्षज्ञान

प्रत्यक्षज्ञान की अपेक्षा बिब के कुछ स्पष्ट भेदक धर्म हैं—(१) बिब का स्वरूप अपेक्षाकृत धूमिल, अपूर्ण या अनिश्चित होता है। (२) बिब अस्थिर होते हैं—उनकी प्रवृत्ति संचारी होती है, और चूंकि वे किसी पूर्वानुभव की आवृत्ति का निरूपण करते हैं, अतः उनसे संबद्ध पदार्थ या स्थिति के विषय में किसी नवीन तथ्य का प्रकाशन नहीं होता। (३) बाह्य उद्दीपन के अभाव में—जैसे आख मूढ़ लेने पर या कान बंद कर लेने पर, जबकि पूर्वानुभव की आवृत्ति के लिए अधिक अवकाश मिल जाता है—बिबों की निर्मिति अधिक सरल और सुगम हो जाती है। (४) बिबों के लिए आवश्यक नहीं है कि वे वास्तविक पदार्थों के सर्वथा अनुरूप हों; वस्तुतः उनमें बाह्य पदार्थों की जो प्रतिच्छवियां उपस्थित होती हैं वे प्रायः अस्त-व्यस्त, विकृत, अतिरजित, अपूर्ण अथवा किसी दूसरे प्रकार से परिवर्तित या मिश्रित होती हैं। इसका अभिप्राय यह है कि प्रत्यक्षज्ञान की अपेक्षा बिब व्यक्ति की आंतरिक आवश्यकताओं के अधिक अनुकूल पड़ते हैं। ज्यों-ज्यों चिंतन बहिर्मुख या यथार्थोन्मुख होता जाता है त्यों-त्यों बिबों की संख्या घटती जाती है तथा प्रत्यक्षज्ञान का उपयोग बढ़ता जाता है, और

जैसे-जैसे चिंतन अंतर्मुख होता जाता है वैसे-वैसे प्रत्यक्षज्ञान का महत्त्व गौण होने लगता है और बिंबों की सख्या एवं शक्ति बढ़ती जाती है ।^१

बिंब-परिवार के अन्य सदस्य हैं फोटो-चित्र, व्यंग्य-चित्र आदि । फोटो-चित्र में पदार्थ की यथावत् प्रतिकृति रहती है, वह निश्चित आयाम से युक्त एक पदार्थ है । इसी प्रकार से व्यंग्य-चित्र के भी अपने निश्चित आयाम हैं । इन दोनों के वस्तु-रूप अपने-आप में स्वतंत्र होते हैं, किंतु बिंब का अस्तित्व वस्तुपरक न होकर मानसिक ही होता है, उसका महत्त्व स्वतंत्र न होकर व्यजित अर्थ के सदर्म में ही होता है ।

बिंब की रचना में व्यक्ति के विगत अनुभवों का योगदान रहता है । जन्म के क्षण से ही बाह्य-जगत् के सन्निकर्ष से उत्पन्न प्रभाव इंद्रियों के माध्यम से हमारी चेतना में निरंतर प्रवेश करते रहते हैं । आरंभ में ये प्रभाव अस्पष्ट प्रकाश, शब्द या गति के रूप में रहते हैं, पर जैसे-जैसे बालक का विकास होता है, पदार्थों और व्यक्तियों के रूप में उनका अस्तित्व स्पष्ट आकार धारण करने लगता है । बस यही से चेतन-बिंब-रचना प्रारंभ हो जाती है । शीशु में दुनिया का चित्र शिशु की कल्पना में एक मकान, या शायद कुछ-एक सड़को या किसी बाग के रूप में उपस्थित होता है, लेकिन ज्यों-ज्यों बालक बड़ा होता जाता है, त्यों-त्यों दुनिया का विस्तार होता जाता है । उसको यह प्रतीति होती है कि मैं नगर में हूँ, देश-विदेश में हूँ, पृथ्वी पर हूँ । वह अपने को व्यक्तिगत संबंधों के ऐसे ताने-बाने के बीच पाता है जो निरंतर जटिलतर होता जाता है । बाह्य जगत् का प्रत्येक प्रभाव किसी-न-किसी अंश में उसके इस मानस-चित्र में संशोधन-परिवर्तन करता है और जैसे-जैसे इस मानस-चित्र में परिवर्तन होता है, वैसे-वैसे उसके व्यवहार-क्रम में भी परिवर्तन होता जाता है ।^२

बिंब-रचना की इसी विकसित शक्ति के कारण मनुष्य इतर प्राणियों से भिन्न है । अन्य प्राणियों की अपेक्षा मनुष्य में बाह्य जगत् के प्रभावों को ग्रहण करने की क्षमता अधिक नहीं है । मनुष्य के आँख-कान विकसित पशुओं की आँखों और कानों से अधिक सक्षम नहीं हैं—और उसकी घ्राणेंद्रिय तो उनकी तुलना में निश्चय ही असक्षम हैं । मनुष्य का गौरव वास्तव में यह है कि वह इन प्रभावों को बृहत् और जटिल बिंबों में अन्वित करने में समर्थ है । यों तो मनुष्य के देशिक बिंब भी इतर प्राणियों के देशिक बिंबों की अपेक्षा अधिक व्यापक होते हैं, परंतु संभवतः उनकी प्रकृति मूलतः भिन्न नहीं होती । लेकिन मनुष्य के कालिक बिंब निश्चय ही अत्यधिक व्यापक होते हैं—और इसका कारण यह है कि भाषा का अमूल्य साधन उसे उपलब्ध है । इसमें सदेह है कि पशु अपने वर्तमान क्षण के आगे-पीछे की कल्पना भी कर सकता है या नहीं—कम-से-कम उसका यह कालिक बिंब उसके अपने निजी अनुभव तक ही सीमित रहता है । कुत्ता यह कल्पना नहीं कर सकता कि उसके पहले भी कुत्तों का अस्तित्व था और उसके बाद में भी उसका वंश चलता रहेगा । इसके

१. देखिए बिनाके, दि साइकोलोजी ऑफ चिंकिंग, पृ० १६७

२. बोल्डिन, कैनेथ ई० : दि इमेज ('५६), पृ० ६-७

विपरीत, मनुष्य अपने-आपको कालक्रम में स्थिर रूप से अवस्थित अनुभव करता है। उसकी चेतना में अतीत का स्पष्ट बिब है जो उसके अपने जीवन और अनुभव की सीमा से बहुत दूर तक व्याप्त है, और इसी प्रकार उसके मन में भविष्य का भी ऐसा ही एक बिब है। इस कालिक बिब-विधान के साथ ही जुड़ा हुआ है उसके संबंधों के ताने-बाने का बिब। चूँकि हमें काल की चेतना है, इसलिए हमें कार्य-कारण, नैरंतर्य और क्रम की, आवर्तन तथा विवर्तन की भी चेतना है।^१

बिब और विचार/धारणा

बिब और विचार/धारणा को प्रायः एक-दूसरे से भिन्न माना जाता है। मनो-वैज्ञानिकों का मत है कि जैसे-जैसे मनुष्य के चित्तन में प्रौढ़ता आती जाती है, उसकी बिबन-शक्ति क्षीण होने लगती है। किशोरावस्था बिबों के पूर्ण उत्कर्ष का काल होता है, और प्रौढ़ावस्था में उनका ह्रास हो जाता है। इसका आशय वास्तव में यह है कि चित्तन ज्यो-ज्यों सूक्ष्म, अमूर्त और सामान्यीकृत होता जाता है, त्यो-त्यो उसमें बिबों का उपयोग कम होता जाता है : उनका स्वरूप धूमिल और संख्या कम होती जाती है—और एक स्थिति में पहुंचकर ऐसा लगता है जैसे बिबों का एकांत अभाव ही हो गया हो। इसीलिए अनेक विशेषज्ञ बौद्धिक चित्तन को बिबहीन मानते हैं।

मनोविज्ञान के कोशों के अनुसार धारणा ज्ञान का वह रूप है जिसमें पदार्थों के गुणों, पहलुओं और संबंधों का विचार निहित रहता है। इसका निर्माण तुलना, सामान्यीकरण, अमूर्तन और तर्कणा आदि के आधार पर होता है। धारणा के वाचक प्रायः शब्द-संकेत ही होते हैं।^२ धारणा से अभिप्राय है ऐसे विचार का जो किसी सामान्य अर्थ को प्रस्तुत करता हो, जिसमें किसी वर्ग या जाति के सामान्य गुणों का समावेश हो।^३ दर्शनशास्त्र में धारणा शब्द का प्रयोग किसी ऐसे सामान्य विचार के अर्थ में होता है जो इंद्रियों द्वारा प्राप्त विशेष अनुभवों के आधार पर व्युत्पन्न होकर निर्विशेष रूप धारण कर लेता है। जिस मानसिक प्रक्रिया के द्वारा धारणा का निर्माण होता है उसे अमूर्तन प्रक्रिया कहते हैं। उदाहरण के लिए, अनेक नावों की तुलना के द्वारा मानव-मस्तिष्क किसी ऐसी विशेषता अथवा विशेषताओं का निष्कर्षण कर लेता है जिनके आधार पर 'नाव' की धारणा व्युत्पन्न हो जाती है। इस प्रकार 'नाव' की धारणा का निर्माण उन गुणों के आधार पर होता है जिनके कारण सभी नावें, प्रत्येक का अपना अलग-अलग वैशिष्ट्य होने पर भी, परस्पर समान हैं। 'नाव' की धारणा इन सामान्य विशेषताओं के फलितार्थ का नाम है।^४

क्रोचे ने तत्त्वदृष्टि से बिब और धारणा को आत्मा की दो भिन्न प्रवृत्तियों

१. देखिए : बोल्लिंग, कैंनेथ ई० : दि इमेज, पृ० २४-२५

२. ए दिक्शनरी ऑफ साइकोलोजी—बेन्स ड्रेबर

३. देखिए : बेन्स्टर

४. देखिए : एन्साइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका, भाग ६

की सृष्टि माना है : बिब स-रूप होता है और उसका संबन्ध 'विशेष' के साथ होता है; धारणा अ-रूप होती है और उसका संबन्ध 'सामान्य' से होता है। परन्तु अनेक विद्वान् इस स्थापना को यथावत् स्वीकार नहीं करते, उनका मत है कि धारणा या बौद्धिक चिंतन में बिबो की सत्ता रहती है, परन्तु विचारक का ध्यान चूँकि तत्त्व या निष्कर्ष पर केंद्रित रहता है, इसलिए वह बिबो की उपेक्षा कर जाता है। बिब होते तो हैं, पर लक्षित नहीं होते। जैसा कि क्रीचे ने लिखा है, बिबो के विषय पदार्थों के गोचर रूप होते हैं और धारणाओं के विषय पदार्थों के परस्पर संबन्ध होते हैं। रूपों के आश्रय स्पष्ट होते हैं, अतः उनका स्वरूप मूर्त होता है; संबन्धों के निरूपण में भी पदार्थों के रूपात्मक आश्रय नष्ट नहीं होते, परन्तु प्रमाता का ध्यान पदार्थों के संयोजक अंत सूत्रों पर केंद्रित रहने के कारण, ये आश्रय उपेक्षित हो जाते हैं : उसका चिंतन-व्यापार बिबो की उपेक्षा प्रायः बिंदुओं और रेखाओं के माध्यम से ही चलता है।

बिब के प्रकार

मनोवैज्ञानिकों ने बिब के अनेक रूपों और प्रकार-भेदों का विवेचन किया है। बिब-भेदों का वर्गीकरण दो प्रकार से हो सकता है : (अ) प्रत्यक्ष अनुभव से संबद्ध बिब-भेद—और (ब) परोक्ष अनुभव से संबद्ध बिब-भेद। प्रत्यक्ष अनुभव से संबद्ध बिबों के, सवेदक इंद्रिय के आधार पर, पाँच स्पष्ट भेद किये जा सकते हैं (१) चक्षु के माध्यम से गृहीत रूप-बिब; (२) श्रवण द्वारा गृहीत शब्द-बिब या नाद-बिब; (३) घ्राणेंद्रिय द्वारा गृहीत गंध-बिब; (४) रसना द्वारा अनुभूत स्वाद-बिब, और (५) त्वचा द्वारा अनुभूत स्पर्श-बिब। इनके अतिरिक्त कुछ मनीषियों ने गति-बिब की सत्ता भी स्वीकार की है। गति को वे उक्त पाँच से स्वतंत्र छठी ऐंद्रिय अनुभूति मानते हैं जो पेशियों और स्नायुओं से उत्पन्न होती है। पर पश्चिम में भी इसके विषय में मतभेद अभी बना हुआ है, और इधर भारतीय चिंतन के साथ भी इसकी संगति नहीं बैठती। वास्तव में गति-बिब में रूप और शब्द के तत्त्व ही अधिक स्पष्ट रहते हैं, अतः रूप-बिब तथा शब्द-बिब से सर्वथा भिन्न गति-बिब की स्वतंत्र कल्पना अधिक ग्राह्य नहीं है।

उक्त बिबों की सार्थकता यह है कि बाह्य उद्दीपन के अभाव में मनुष्य पूर्वानुभव के आधार पर उसका मनसा साक्षात्कार कर लेता है : प्रिय जन की अनुपस्थिति में, मन से उसका दर्शन कर लेता है—उसके स्पर्श का अनुभव कर लेता है, गंध विशेष के अभाव में भी प्रसंग आने पर घ्राणेंद्रिय के माध्यम से उसका मानस-बिब सहसा हमारी चेतना में उपस्थित हो जाता है अथवा किसी पदार्थ के न होने पर भी हमें उसके कड़वे-मीठे स्वाद का अनुभव-सा होने लगता है।

इन बिबों का आधार ऐंद्रिय ज्ञान होता है और प्रायः सभी मनुष्य इनका अनुभव न्यूनाधिक मात्रा में करते हैं। इतना अवश्य है कि मनुष्यों में भिन्न-भिन्न ऐंद्रिय सवेदनो की क्षमता प्रायः भिन्न होती है—किसी की घ्राण-शक्ति अधिक तीव्र होती है और किसी की श्रवण-शक्ति। इंद्रियों के इस क्षमता-भेद से विभिन्न मनुष्यों

की बिब-निर्माण-क्षमता में भी भेद हो जाता है—किसी व्यक्ति के चितन-व्यापार में चाक्षुष बिबो का प्राचुर्य रहता है, किसी के में श्रव्य बिबों या स्पर्श बिबो का । और, यह क्षमता-भेद एक व्यक्ति और दूसरे व्यक्ति की चितन-पद्धति में भेद उत्पन्न कर देता है । उदाहरण के लिए, जिन व्यक्तियों में चाक्षुष बिबो के निर्माण की क्षमता अधिक होती है, उनमें सटीक या सजीव, दृश्यात्मक वर्णन करने की शक्ति स्वभावतः अधिक होती है । इसी क्षमता-भेद के आधार पर विभिन्न व्यक्तियों की भाषा-शैली में भेद हो जाता है । अनेक लोगों की भाषा में रूपात्मक बिबो का प्राचुर्य रहता है, कुछ की भाषा में नादात्मक बिबो या स्पर्श-बिबो का, और अन्य की भाषा में गंध-बिबो अथवा स्वाद-बिबो का । और, चूँकि हमारे विभिन्न ऐंद्रिय संवेदन चेतना में जाकर प्रायः मिलते रहते हैं, इसलिए उन पर आश्रित बिबो का भी परस्पर मिश्रण तथा गुफन होता रहता है ।

परोक्ष अनुभव से संबद्ध बिब-भेद

इनके अतिरिक्त मनोविज्ञान में बिब के कुछ और भी भेदों का विवेचन किया गया है—जिनका संबंध परोक्ष अनुभव से है : जैसे—

अनुबिब^१, प्रत्यक्ष बिब^२, स्मृति-बिब, कल्पना-बिब, स्वप्न-बिब, तंद्रा-बिब^३, मिथ्याप्रत्यक्ष-बिब^४ आदि । इनमें अनुबिब प्रत्यक्ष ज्ञानजन्य ऐंद्रिय बिबो के अत्यंत निकट है । प्रत्यक्ष अनुभव में हम देखते हैं कि किसी पदार्थ विशेष पर—जिसका रूप-संवेदन तीव्र हो, जैसे किसी बिजली के बल्ब या फानूस पर—कुछ समय तक दृष्टि केंद्रित रखने के बाद, उसकी ओर से आँख फेर लेने पर भी, थोड़ी देर के लिए हमारी आँखों के सामने बिब प्रायः यथावत् विद्यमान रहता है । यह बिब प्रत्यक्ष रूप-बिब न होने पर भी प्रायः वैसा ही होता है, इसलिए इसे प्रत्यक्ष बिब का तत्काल परवर्ती होने के कारण अनुबिब कहते हैं । यह अनुबिब रूप के अतिरिक्त शब्द, स्पर्श, रस और गंध—सभी का हो सकता है । किसी भी प्रबल ऐंद्रिय अनुभव के बाद, बाह्य उद्दीपन से संपर्क टूट जाने पर प्रमात्ता की चेतना में प्रत्यक्ष अनुभव से उत्पन्न बिब प्रायः ज्यों का त्यों अटक रहा जाता है—यही अनुबिब है । चूँकि यह प्रत्यक्षज्ञान के अत्यंत निकट है, अतः मनोविज्ञान में इसका दूसरा नाम संवेदन-बिब^५ भी है । प्रत्यक्ष बिब को प्राथमिक बिब भी कह सकते हैं । यह प्रत्यक्षज्ञानजन्य बिब से भिन्न होने पर भी अत्यंत स्पष्ट होता है ; इंद्रियों का प्रत्यक्ष सन्निकर्ष न होने पर भी इसमें ऐंद्रिय तत्त्व अत्यंत प्रबल होता है और इसकी रूपरेखा सर्वथा मूर्त एवं सजीव होती है । इसका संबंध जीवन के प्रबल और प्राथमिक अनुभवों के साथ है । वास्तव में ऐंद्रिय बिबो और इन

१. आफ्टर इमेज

२. आइडेटिक इमेज

३. हिप्नोगोगिक इमेज

४. हेल्पसिनेशन इमेज

५. सेंसेशन इमेज

दोनों चित्र-भेदों में इतना सूक्ष्म अंतर है कि अनेक विवेचक इनकी स्वतंत्र सत्ता मानने में भी आपत्ति करते हैं। स्मृति-विव में, जैसा कि इसके नाम से ही स्पष्ट है, किसी अनुपस्थित पदार्थ के प्रत्यक्ष विव का—पूर्वानुभव के आधार पर—स्मृति के द्वारा पुनर्द्वोषण किया जाता है। प्रत्येक अनुभव अंतश्चेतना में अपना संस्कार छोड़ जाता है और हमारी स्मृति, अनुकूल परिस्थिति उत्पन्न होने पर, उसे फिर से उपस्थित कर देती है। पूर्व-स्मृतियाँ वस्तुतः विव-रूप ही होती हैं जिनके साथ अनेक कठवे-मीठे अनुभव लिपटे रहते हैं। कल्पना-विव का स्वरूप मूलतः स्मृति-विव से अधिक भिन्न नहीं होता। दोनों में भेद यह है कि स्मृति-विवों में जहाँ पूर्वानुभूतियों का पुनर्द्वोषण मात्र होता है, वहाँ कल्पना-विवों में पूर्वानुभवों के त्याग, ग्रहण तथा यदृच्छिक मयोजन आदि के द्वारा नवनिर्माण की प्रवृत्ति मुख्य रहती है। स्मृति और कल्पना में जो मूल भेद है, वही स्मृति-विव और कल्पना-विव में भी लक्षित होता है। स्मृति निष्क्रिय होती है, कल्पना सक्रिय, स्मृति जहाँ पूर्वानुभव को प्रायः यथावत् पुनर्द्वोषण करती है, वहाँ कल्पना उसका पुनःसृजन करती है—अर्थात् कल्पना मन की सर्जनात्मक शक्ति है। इसी क्रम से स्मृति-विव जहाँ बहुत-कुछ वस्तुपरक होते हैं, वहाँ कल्पना-विवों में व्यक्ति की निर्माणक्षमता का चमत्कार रहता है। उदाहरण के लिए, हम किसी आश्रम में एक साधु को देखते हैं—और आश्रम से लौटते हुए नगर में एक सुंदर-सौम्य अंगरेज को। स्मृति के द्वारा इन दोनों की अनुपस्थिति में भी दोनों के जो पृथक्-पृथक् विव हमारी चेतना में उद्बुद्ध होते हैं, उन्हें स्मृति-विव कहते हैं। पर कल्पना इतने से संतुष्ट नहीं होती; वह साधु की वेशभूषा के विव का अंगरेज के शरीर पर आरोपण कर 'अंगरेज साधु' के एक नये विव की सृष्टि कर लेती है। यही कल्पना-विव है। तंत्रा-विवों की उत्पत्ति अर्ध-निद्रित अवस्था में होती है, जबकि हमारे प्रत्यक्ष ज्ञानजन्य अनेक विव-संस्कार प्रायः उपचेतन मन की सक्रिय शक्तियों के द्वारा, विभिन्न इंद्रियों के सन्निकर्ष से, अनेक प्रकार के सश्लिष्ट एवं खंडित रूपाकार धारण करते रहते हैं : दिवास्वप्नों की मृष्टि भी प्रायः इसी प्रक्रिया से होती है। स्वप्न-विवों की सृष्टि निद्रित अवस्था में होती है—जबकि अवचेतन या अचेतन मन नाना प्रकार के पूर्वानुभवों के संस्कारों का संयोजन कर चित्र-विचित्र विवों का निर्माण करता रहता है। मिथ्याप्रत्यक्ष-विवों का संबंध अचेतन मन के साथ और भी गहरा होता है : ये प्रायः कृष्ण चेतना की मृष्टि होते हैं। पदार्थ के अभाव में उसका प्रत्यक्षज्ञान मिथ्या-प्रत्यक्ष कहलाता है। यह ज्ञान प्रत्यक्ष होने पर भी मिथ्या या अवास्तविक होता है। अनेक प्रबल इच्छाएँ, जो दमित होकर अवचेतन में जाकर छिप जाती हैं, मन और शरीर की व्याधियों के दुष्प्रभावों के माध्यम से इन्द्रियों की क्रिया में इस प्रकार के विषाद उत्पन्न कर देती हैं कि उन्हें बाह्य उद्दीपन के अभाव में भी उसका (बाह्य उद्दीपन का) प्रत्यक्षज्ञान होने लगता है : रोगी ऐसे व्यक्ति या वस्तु को प्रत्यक्ष देखने लगता है जो वास्तव में सामने नहीं है, ऐसा शब्द सुनने लगता है, या ऐसे स्वाद, गंध अथवा स्पर्श का अनुभव करने लगता है जिसका वास्तविक आधार नहीं है। ये भी अपने-अपने ढंग के विचित्र विव होते हैं जिनका रूप सर्वथा प्रत्यक्ष होता है, पर आधार नहीं

होता ।

उक्त भेदों में से अंतिम तीन का संबंध अवचेतन या अचेतन मनोविज्ञान से है । मनोविश्लेषणशास्त्र के अनुसार मनुष्य की दमित वासनाएं उसके अवचेतन में जाकर संकलित हो जाती हैं जहां से वे नाना प्रकार के छद्म रूप धारण कर दिवास्वप्न, तंद्रा-स्वप्न तथा निद्रा-स्वप्न में व्यक्त होती रहती हैं । विकृति गहरी और अधिक स्थायी हो जाने से ये दमित वासनाएं मिथ्याप्रत्यक्ष में भी परिणत हो जाती हैं । अवचेतन मनोविज्ञान के संदर्भ में बिंबों से तात्पर्य इन्हीं छद्म रूपों का है । सामान्यतः ये छद्म रूप 'प्रतीक' नाम से अभिहित किये जाते हैं, परंतु इनमें प्रतीकात्मकता—अर्थात् मूलवर्ती वासनाओं की सांकेतिक व्यञ्जना के साथ ही बिंबात्मकता भी पूर्ण रूप से विद्यमान रहती है । विशेषज्ञों ने अनेक प्रकार के प्रयोग और विश्लेषण करने के बाद, प्रेरक वासना के आधार पर वर्गीकरण कर, इन चित्र-विचित्र छद्म रूपों की व्याख्या के लिए तरह-तरह की वैज्ञानिक पद्धतियों का आविष्कार किया है । यह अवचेतनविद्या मन के रहस्यों का अत्यंत रोचक पद्धति से उद्घाटन करती है; साथ ही चेतन मन के अनेक गूढ़ व्यापारों को समझने में भी—जिसके अंतर्गत अनिर्वचनीय कला-रूपों की सर्जना भी निहित है—इसका योगदान अपूर्व है ।

आद्य बिंब

आद्य बिंब का संबंध भी अवचेतन मनोविज्ञान से है । आद्य बिंब की शोध या परिकल्पना मनोविश्लेषणशास्त्र के प्रसिद्ध आचार्य युंग ने की है । यो तो उपर्युक्त सभी बिंबभेदों—दिवास्वप्न, निद्रास्वप्न आदि—का काव्य और कला से घनिष्ठ संबंध है, पर आद्य बिंब का योगदान अपेक्षाकृत अधिक प्रत्यक्ष और गहरा है । संक्षेप में, आद्य बिंब का विवेचन स्वयं युंग के शब्दों में इस प्रकार है : 'सामूहिक अचेतन चेतना का एक अंग है : वैयक्तिक अचेतन से इसका अभावात्मक भेद यह है कि उसकी तरह इसका निर्माण व्यक्तिगत अनुभवों के आधार पर नहीं होता, और इसलिए यह व्यक्तिगत संपत्ति नहीं होता । व्यक्तिगत अचेतन का निर्माण जहां अनिवार्यतः ऐसी सामग्री से होता है जो किसी समय चेतन अनुभव का विषय थी किंतु अब विस्मृत अथवा दमित होकर चेतन मन से विलुप्त हो गई है, वहां सामूहिक अचेतन की सामग्री चेतन मन का विषय और व्यक्तिगत अनुभव-संपत्ति कभी नहीं बनती बरन् पूर्णतः आनुवंशिकता पर ही निर्भर करती है । व्यक्तिगत अचेतन में अधिकतर ग्रथिया ही निहित रहती हैं, जबकि सामूहिक अचेतन का निर्माण केवल आद्य बिंबों से होता है ।

आद्य बिंबों की धारणा से, जो सामूहिक अचेतन की धारणा के साथ अनिवार्यतः संबद्ध है, मानव-चेतना में ऐसे अनेक रूपों (या बिंबों) के अस्तित्व का संकेत मिलता है जो सार्वभौम और सार्वकालिक प्रतीत होते हैं । पुराणविद्या-संबंधी अनुसंधान में इनको 'प्रयोजन' के नाम से अभिहित किया जाता है, आदिमानव-विषयक मनोविज्ञान में ये लेवी ब्रूल द्वारा प्रतिपादित 'सामूहिक प्रतिच्छवियों' की धारणा के समवर्ती हैं और तुलनात्मक धर्मशास्त्र के क्षेत्र में ह्यूबर्ट और मीस ने इन्हें 'कल्पना की

कोटिया' कहा है। आज से बहुत पहले अडोल्फ बस्टि आन ने इन्हें 'प्राथमिक' अथवा 'आदिम विचार' का नाम दिया था।

अतः मेरी स्थापना यह है : 'हमारी प्रत्यक्ष चेतना के अतिरिक्त, जो पूर्णतः वैयक्तिक है और जिसे हम एकमात्र आनुभविक चेतना मानते हैं, चेतना का एक दूसरा स्तर भी है जो सामूहिक, सार्वभौम तथा अवैयक्तिक होता है और जो सभी व्यक्तियों में समान रूप से विद्यमान रहता है। यह सामूहिक अचेतन व्यक्तिगत रूप में विकसित न होकर आनुवंशिक रूप में प्राप्त होता है। इसका निर्माण पूर्ववर्ती रूपों, दूसरे शब्दों में—आद्य बिंबो, के द्वारा होता है। यद्यपि ये बिंब केवल गौण या अप्रत्यक्ष रूप से ही चेतन अनुभव का विषय बनते हैं, फिर भी इनसे अतएव चेतना में विद्यमान सामग्री (अनुभव-संस्कारों) को निश्चित रूपाकार धारण करने में सहायता मिलती है।'

इन आद्य बिंबों की अभिव्यक्ति प्रायः आदिम जातियों की विद्या, पुराकथा या परियों की कहानियों आदि के माध्यम से होती है। युग के मत से इन्हें साध्यवसान रूपक या अन्योक्ति-रूपक न कहकर प्रतीक ही मानना चाहिए। साध्यवसान रूपक में जहाँ चेतन अनुभव की व्याख्या रहती है वहाँ प्रतीक अचेतन संस्कार की अभिव्यक्ति का सर्वश्रेष्ठ साधन होता है : उसके स्वरूप के विषय में केवल अनुमान भर लगाया जा सकता है क्योंकि वह अत तक अज्ञात रहता है। सूर्य को केवल उदित और अस्त होते देखकर आदिमानव के मन का परितोष नहीं हो सकता था। इस बाह्य घटना का उसकी चेतना में भी घटित होना अनिवार्य था। उसके लिए आवश्यक था कि सूर्य का यह विकासक्रम किसी महापुरुष अथवा देवता के उत्थान-पतन का प्रतीक होकर सामने आये—और इस महापुरुष या देवता का अस्तित्व उसकी अपनी आत्मा के अतिरिक्त और कहा हो सकता था ? प्राकृतिक घटनाओं के चारों ओर इसी प्रक्रिया से पहले आद्य बिंबों का और फिर पुराकथाओं का ताना-बाना बुनता चला गया और ये आद्य बिंब मानव-जाति के सामूहिक अचेतन की सार्वभौम तथा सार्वकालिक संपत्ति बनते गये। युग-युग के और देश-देश के मानव के अचेतन मन में ये आद्य बिंब वशानुक्रम से—जन्म से ही वरन् जन्म के पहले से ही, विद्यमान रहते हैं और अनेक रहस्यमयी विधियों के द्वारा उसके मनोव्यापार को प्रभावित करते रहते हैं।

बिंब का दार्शनिक विवेचन

दर्शन के क्षेत्र में भी बिंब का अपने ढंग से तात्त्विक विवेचन किया गया है। पाश्चात्य दर्शन में प्लेटो के अध्यात्मवाद और भारतीय दर्शन में शैवाद्वैत सिद्धांत के प्रतिबिंबवाद के अंतर्गत बिंब-विषयक स्पष्ट संकेत मिलते हैं।

प्लेटो के सिद्धांत के अनुसार सत्य या मूल तत्त्व की स्थिति आत्मा में ही है; संसार के नाना पदार्थ सत्यरूप न होकर सत्य के प्रतिबिंब मात्र हैं। काव्य या कला के विरुद्ध उनके तर्कों का सारांश यह है कि कलाकार अपनी रचना में केवल भौतिक

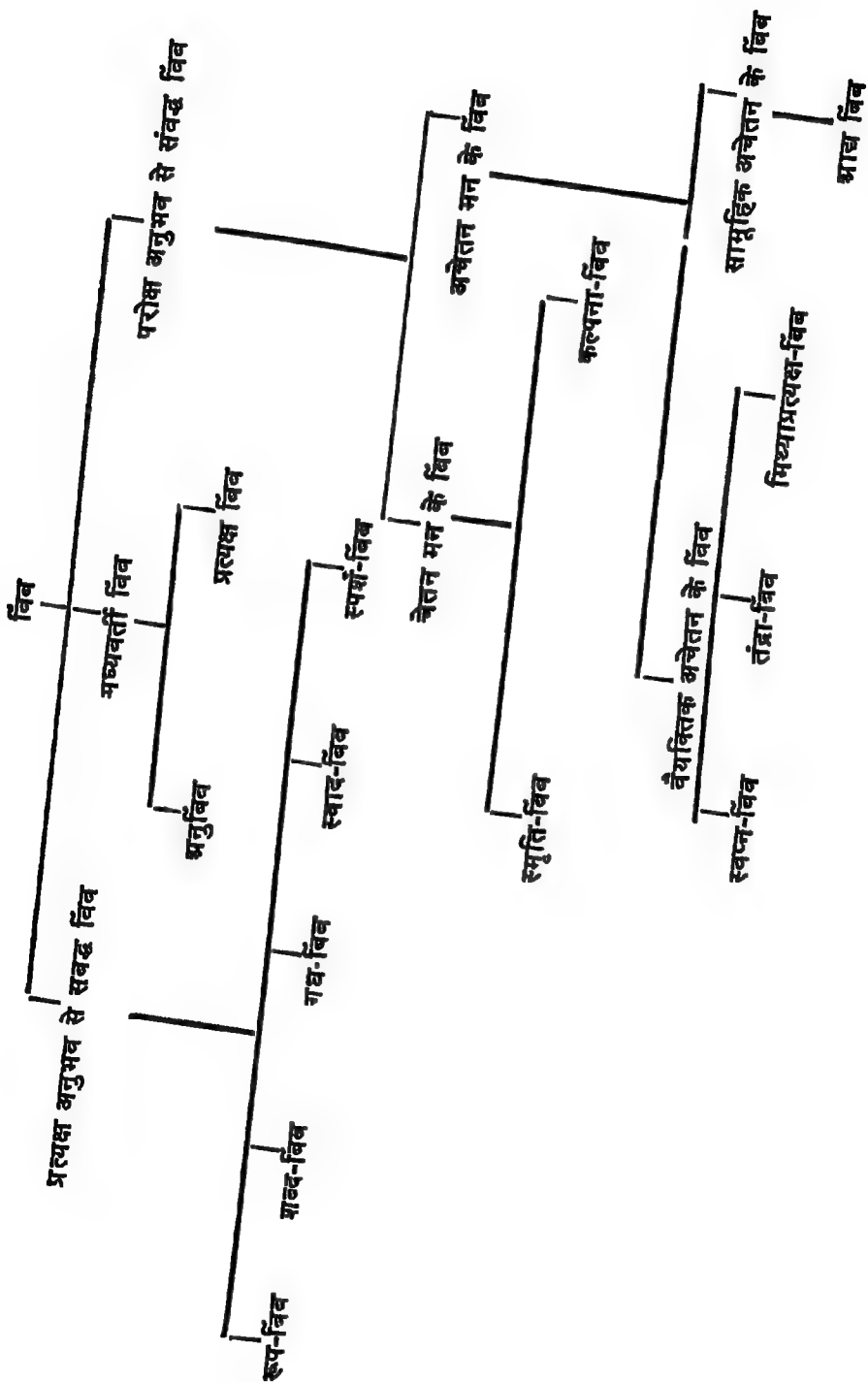
पदार्थ का अनुकरण करता है जो स्वयं वास्तविक न होकर उस मूल या सत्य पदार्थ की अनुकृति होता है जिसकी रचना ईश्वर ने की है। ईश्वरकृत यह पदार्थ विशेष एवं भौतिक न होकर सामान्य तथा तात्त्विक होता है; वह भौतिक आयामों से परिवद्ध स्थूल वस्तुरूप न होकर सूक्ष्म बिंब का रूप होता है। प्लेटो ने इस मूल तत्त्व को अरूप प्रत्यय न मानकर सूक्ष्म बिंब (फॉर्म) रूप माना है। यही वह मूल रूप है जिसका भौतिक प्रतिरूप कारीगर तैयार करता है; फिर चित्रकार अपने उपकरणों के द्वारा इस भौतिक प्रतिरूप की प्रतिकृति रचता है। इस प्रकार कलाकृति आत्मा में स्थित पदार्थ के मूल रूप के प्रतिरूप की प्रतिकृति है—और चूँकि मूल रूप ही वास्तविक रूप है, अतः कलाकृति सत्य से दुगुनी दूर हो जाती है। प्लेटो के मत से ससार का प्रत्येक पदार्थ उस मूल बिंब का प्रतिरूप (या प्रतिबिंब) है जिसकी सत्ता परम चैतन्य में रहती है, जो ईश्वरीय विधान के अनुसार प्रकृति के उपकरणों के माध्यम से प्रत्यक्ष रूप धारण करता है—अर्थात् प्रत्येक पदार्थ प्रतिबिंब मात्र है जिसका सूक्ष्म बिंब चेतना में विद्यमान रहता है।^१

शैवाद्वैत के अनुसार : चेतनो हि स्वात्मदर्पणे भावान् प्रतिबिंबवत् आभासयति—वह परम चैतन्य तत्त्व अपने ही दर्पण में सासारिक पदार्थों को प्रतिबिंब के समान आभासित करता है—(ईश्वरप्रत्यभिज्ञाविमर्शिनी)। इसका अभिप्राय यह है कि नाम-रूपात्मक जगत् परम सत्ता का ही प्रतिबिंब है। जगत् का प्रत्येक पदार्थ उस परम तत्त्व का प्रतिरूप है जो मूलतः अमेद और अरूप होने पर भी अपनी इच्छा से नाना रूपों के द्वारा अपने को व्यक्त करता है। इस प्रकार संपूर्ण विश्व अरूप ब्रह्म की प्रतिमा या प्रतिच्छवि है। जिस प्रकार बीज के अंतर्गत वृक्ष का संपूर्ण रूपाकार निहित रहता है या अंडे के अंतर्गत मयूर का पूरे-का-पूरा रूप प्रच्छन्न करता है जो अनुकूल परिस्थिति में प्रकट हो जाता है, इसी प्रकार परम तत्त्व में यह संपूर्ण विश्व निमीलित रहता है और उसकी अपनी इच्छा से असंख्य नामरूपों में प्रकट हो जाता है। दार्शनिक शब्दावली में 'नाम' प्रतीक का वाचक है और 'रूप' बिंब का। अतः दर्शन के अनुसार बिंब से अभिप्राय है उस गोचर रूप का जिसके माध्यम से अगोचर तत्त्व अपने को अभिव्यक्त करता है। इन दोनों का अर्थात् अगोचर तत्त्व और गोचर रूप का बिंब-प्रतिबिंब संबंध है, दोनों मूलतः अभिन्न होते हुए भी भिन्न प्रतीत होते हैं।

अन्य बिंब-भेदों के साथ काव्य-बिंब का सबंध

उपर्युक्त विवेचन के आधार पर बिंबों का वर्ग-विभाजन संक्षेप में इस प्रकार किया जा सकता है :

मनोविज्ञान के अनुसार बिंबों के मूलतः दो व्यापक वर्ग हैं : प्रत्यक्ष अनुभव से संबद्ध बिंब और परोक्ष अनुभव से संबद्ध बिंब। प्रत्यक्ष अनुभव से संबद्ध बिंबों के, माध्यम ज्ञानेंद्रियों के आधार पर, पांच भेद हैं—रूप-बिंब, शब्द-बिंब, गंध-



बिंब, स्वाद-बिंब और स्पर्श-बिंब। इनके अतिरिक्त कुछ विद्वानों ने पृथक् रूप से गति-बिंब का भी उल्लेख किया है। इनसे अनतिभिन्न प्रत्यक्ष और परोक्ष अनुभवों के मध्यवर्ती दो और बिंबों की सत्ता मानी गई है—अनुबिंब और प्रत्यक्ष बिंब या प्राथमिक ऐंद्रिय बिंब। परोक्ष अनुभव से संबद्ध बिंब भी चेतन और अचेतन मन की क्रिया के भेद से दो वर्गों में विभक्त किये जा सकते हैं—चेतन मन के बिंब और अचेतन मन के बिंब। चेतन मन के बिंबों के दो प्रमुख भेद हैं—स्मृति-बिंब और कल्पना-बिंब। उधर अचेतन मन के दो स्तर हैं—वैयक्तिक अचेतन और सामूहिक अचेतन। वैयक्तिक अचेतन के बिंबों के अंतर्गत सामान्यतः स्वप्न-बिंब, तंद्रा-बिंब तथा मिथ्या-प्रत्यक्ष-बिंब—ये तीन भेद आते हैं, और सामूहिक अचेतन के बिंबों का पारिभाषिक नाम है आद्य बिंब।

काव्य-बिंबों का स्वरूप इन सभी से भिन्न है—और इस अर्थ में भिन्न है कि इनमें से कोई भी बिंब-भेद अपने प्रकृत रूप में काव्य-बिंब का पर्याय नहीं है। परंतु यह भी निर्विवाद है कि काव्य-बिंब का उक्त समस्त भेदों के साथ अनेक प्रकार का संबंध है। प्रत्यक्ष अनुभव से संबद्ध रूप, रस, शब्द आदि के बिंब, काव्य-बिंबों की रचना में उपकरण-सामग्री के रूप में काम आते हैं। कवि अपनी अमूर्त अनुभूति का मूर्त प्रत्यक्षीकरण करने के लिए प्रत्यक्ष अनुभव के विषयभूत इन बिंबों का मुक्त प्रयोग करता है। जिस प्रकार सामान्य भाषा-प्रयोग और व्यवहार में भिन्न-भिन्न व्यक्ति अपनी ऐंद्रिय क्षमता के अनुपात से इन बिंबों का सापेक्षिक प्रयोग करते हैं, इसी प्रकार भिन्न-भिन्न कवि-कलाकारों के बिंब-विधान में भी उनकी अपनी-अपनी ऐंद्रिय क्षमता के अनुपात से इनकी न्यूनता या अधिकता रहती है। जिस व्यक्ति की जो इंद्रिय अधिक प्रबल होती है, वह प्रायः उससे संबद्ध बिंबों का प्रयोग अधिक करता है। कवि के विषय में भी सामान्यतः यही सत्य है—एक कवि की रचना में रूप या वर्ण-बिंबों और दूसरे की में नाद-बिंबों के प्राचुर्य का एक कारण यह भी हो सकता है कि पहले की चक्षुरिंद्रिय और दूसरे की श्रवणेन्द्रिय अधिक प्रबल एवं सवेदनशील है। अघा होने के बाद मिल्टन की कविता में नाद-बिंब या लय-बिंब अत्यधिक प्रबल हो गए थे। सूरदास के जन्माघ होने के विपक्ष में एक अकाट्य तर्क यह भी है कि उनके काव्य में रूप-बिंबों का प्राचुर्य और वैचित्र्य मिलता है। ऐंद्रिय तत्त्व का सद्भाव बिंब का एक अनिवार्य लक्षण है क्योंकि बिंब अगोचर नहीं होता। अतः यह स्पष्ट है कि कवि अपनी काव्य-सामग्री में ऐंद्रिय तत्त्व का समावेश उक्त बिंबों के द्वारा ही करता है—इनके उपयोग के बिना काव्य-सामग्री बिंब का रूप धारण नहीं कर सकती।

‘परोक्ष-अनुभव’ वर्ग के स्मृति-बिंब और कल्पना-बिंब का काव्य-बिंब के साथ सीधा संबंध है। ये ही वे सिक्के हैं जिनके द्वारा काव्य का व्यापार चलता है। प्रत्यक्ष ऐंद्रिय बिंब वास्तव में स्मृति-बिंबों के रूप में परिणत होकर ही काव्य-सामग्री का अंग बनते हैं क्योंकि काव्य का विषय प्रत्यक्ष अनुभव न होकर अनुभव का संस्कार ही होता है। कल्पना-बिंब का संबंध और भी घनिष्ठ है—कवि की कारयित्री प्रतिभा इन्हीं के द्वारा काव्य-बिंबों की रचना करती है। स्मृति-बिंब जहां निष्क्रिय उपकरण मात्र हैं,

वहा कल्पना-विव काव्य के सक्रिय उपादान हैं : अचेतन वर्ग के सभी विव-भेदों का उपयोग भी प्रायः सामग्री के रूप में ही होता है। निर्माण-विज्ञान में सामग्री के सामान्यतः दो भेद किए गए हैं—एक कच्चा माल और दूसरा तैयार माल। प्रस्तुत प्रसंग में सवेदन कच्चा माल है और चेतन मन के स्मृति-विव आदि तैयार माल के समान हैं, जिनका सीधा उपयोग होता है। वैयक्तिक अचेतन मन के स्वप्न-विव, दिवा स्वप्न-विव और उधर सामूहिक अचेतन के आद्य विवों की स्थिति एक प्रकार से मध्यवर्ती है : इन्हें न तो सवेदनो की तरह एकदम कच्चे माल के रूप में स्वीकार किया जा सकता है, क्योंकि ये अरूप न होकर रूपाकारवान् होते हैं, साथ ही इन्हें चेतन मन के स्मृति-विव आदि की तरह एकदम तैयार माल कहना भी गलत होगा क्योंकि ये ज्यों के त्यों सर्जना के यंत्र में डालने लायक नहीं होते—इनकी गढाई-सफाई करना सर्वथा आवश्यक होता है। काव्य-विव में और स्वप्न-विव में मूल भेद यह है कि काव्य-विव की अन्विति स्पष्ट और दृढ़ होती है—उनकी योजना क्रमबद्ध और व्यवस्थित होती है—जिसके पीछे विवेक और तर्क का निश्चित आधार रहता है, जबकि स्वप्न-विव की अन्विति शिथिल—प्रायः छिन्न भिन्न भी होती है, उनकी योजना में क्रम और तर्क का आधार प्रायः नहीं होता। फ्रॉयड ने कविता और स्वप्न को सगोत्रीय माना है। उनका तर्क यह है कि स्वप्न और कविता दोनों ही दमित इच्छा की पूर्ति के माध्यम हैं। हमारी अनेक इच्छाएं जो चेतन व्यवहार में अपूर्ण रहकर अचेतन में निमज्जित हो जाती हैं, स्वप्नों के द्वारा अपनी पूर्ति का मार्ग खोजती रहती हैं। कविता या कला का उद्गम भी यही है—नाना प्रकार के कला-रूपों का जन्म भी अवचेतन में स्थित अपूर्ण इच्छाओं की पूर्ति के निमित्त ही होता है। इस प्रकार फ्रॉयड के मत से स्वप्न और कला का प्रकृत संबंध है। इस विषय में हमारा विचार यह है कि पहले तो फ्रॉयड का यह सिद्धांत ही विवादास्पद है, और यदि उसे बीज रूप में सत्य मान भी लिया जाए, तब भी स्वप्न-विव और काव्य-विव की एकता सिद्ध नहीं होती। काव्य-विव के निर्माण में अवचेतन की प्रबल प्रेरणा होने पर भी चेतन मस्तिष्क की क्रिया अत्यंत प्रमुख रहती है, परंतु स्वप्न-विवों के निर्माण में चेतन निष्क्रिय रहता है। स्वप्न-सिद्धांत के समर्थक अपने पक्ष में कोलरिज की प्रसिद्ध रचना 'कुवला खाँ' का उदाहरण देते हैं, जिसकी रचना, साहित्यिक अनुश्रुति के अनुसार, स्वप्न में हुई थी। भारत के भी साहित्य-वृत्तों में इस प्रकार के अनेक प्रवाद प्रचलित हैं कि अमुक कवि की अमुक रचना स्वप्न में सरस्वती के दर्शन से स्फुरित हुई थी—एक धार्मिक प्रवाद के अनुसार हनुमान जी स्वप्न में आकर 'मानस' के अनेक प्रसंगों में संशोधन कर जाते थे। हमारे विचार से इनमें अर्थवाद का अंश प्रमुख है—इनका साकेतिक अर्थ ही ग्राह्य हो सकता है और वह यह है कि अनेक रचनाओं में सहजानुभूति का तत्त्व अत्यंत प्रबल रहता है और उनके अनेक विव अनायास निमित्त या स्वतः स्फूर्त होते हैं। शास्त्र के नियमानुसार भी प्रत्येक सफल काव्यकृति चित्त की समाहित या तन्मयीभाव से उद्भूत होती है—परंतु चित्त की यह समाहित स्वप्न के अत्यंत निकट होने पर भी स्वप्न से भिन्न है।—काव्य-विव और स्वप्न-विव के पारस्परिक संबंध

का निर्णय उपर्युक्त व्याख्या के संदर्भ में ही होना चाहिए ।

काव्य-बिब के साथ आद्य बिब का संबंध और भी जटिल है । युग ने जिस रूप में आद्य बिब का लक्षण प्रस्तुत किया है, उसको स्वीकार कर लेने के बाद यह मानना अनिवार्य हो जाता है कि संपूर्ण काव्य के विधान में आद्य बिब प्रत्यक्ष और अप्रत्यक्ष रीति से, अत्यंत जटिल रूप में, गुंथे हुए है । काव्य के अनेक रूप तो ऐसे हैं जिनमें आद्य बिबों का प्रयोग प्रत्यक्ष रीति से हुआ है—उदाहरण के लिए, आदिम प्रकृति-काव्य, पुराण-काव्य, लोकगीत, रहस्यवादी काव्य आदि में काव्य-बिब प्रायः आद्य बिबों पर आरुढ़ होकर प्रकट होते हैं । जैसा कि स्वयं युग ने स्पष्ट किया है, प्राचीन प्रबंध-काव्यों और लोकगाथाओं के 'प्रयोजन' वास्तव में आद्य बिबों के पर्याय हैं । वेदों में संकलित प्रकृति-विषयक कल्पकथाएं, तंत्र-साहित्य के नानाविध कथारूपक, रहस्यवादी कविताओं के प्रतीक-गुंफ आद्य बिबों की उलझी हुई मृखलाएं अपने कलेवर में समेटे हुए हैं । प्रबंध-काव्यों के कथानक-बिबों के भीतर ये ही आद्य बिब अनेक रूपों में निहित रहते हैं । इन्हीं के सार्वभौम अस्तित्व के कारण विभिन्न देशों के कथानकों की रूपरेखा और रुचियों में अद्भुत समानता मिलती है; और कथा-साहित्य के विशेषज्ञ प्रायः यह कहते सुने जाते हैं कि विश्व-साहित्य का विशाल भवन केवल चार-पाच कथा-तंत्रों के आधार पर खड़ा हुआ है । कहने का अभिप्राय यह है कि आद्य बिबों का काव्य-बिबों के साथ गहरा और जटिल जन्मजात संबंध है, इसमें सदेह नहीं; परंतु दोनों में अभेद संबंध नहीं है, यह भी निर्विवाद है । दोनों का भेद स्पष्ट है और वह यह कि काव्य-बिब अपने परिपूर्ण रूप में जहां चेतन मन की सृष्टि है वहां आद्य बिब मूलतः अचेतन मन की ही सृष्टि है : चेतन और अचेतन मन की क्रियाओं में जो भेद है वही स्वभावतः काव्य-बिब और आद्य बिब के स्वरूपों में भी प्रतिफलित होता है ।

किसी पदार्थ के स्वरूप के यथार्थ के लिए जिस प्रकार उसके उपादानों का स्वरूप-विश्लेषण आवश्यक होता है, इसी प्रकार काव्य-बिब के स्वरूप को सम्यक् रीति से हृदयगम करने के लिए, उसे उपर्युक्त प्रत्यक्ष और परोक्ष, ऐंद्रिय एवं मानसिक, चेतन और अचेतन बिब-भेदों के परिप्रेक्ष्य में देखना उपयोगी होगा—ऐसा विश्वास सहज ही किया जा सकता है ।—अस्तु !

बिंब-रचना की प्रक्रिया

मुझे स्मरण है—आज से १०-१२ वर्ष पूर्व किसी निर्वाचन-समिति में मेरे एक सहयोगी ने अचानक ही अभ्यर्थी से जब यह प्रश्न कर दिया कि कलाकार अपनी अनुभूति को किस प्रकार रूपायित करता है, तो मैं निर्वाचक की भूमिका से उतर कर स्वयं ही अपने मन के भीतर इस जटिल प्रश्न का उत्तर ढूँढने लगा था। वास्तव में काव्य-मनो-विज्ञान का यह अत्यंत रोचक प्रसंग है और आज एक युग के बाद मैं फिर यही विचार कर रहा हूँ कि कवि अपनी अनुभूति को बिंब-रूप में किस प्रकार परिणत करता है।

प्रस्तुत प्रसंग में स्वभावतः सबसे पहले 'अनुभूति' का स्वरूप-विवेचन करना अधिक उपयोगी होगा। भारतीय दर्शन—विशेषकर न्याय दर्शन—में और इन्द्र पारश्वात्य मनोविज्ञान में भी 'अनुभव' के स्वरूप का अत्यंत सूक्ष्म-गंभीर विश्लेषण किया गया है। परंतु हम दर्शन और मनोविज्ञान की इन जटिल प्रतिपत्तियों में न उलझकर सामान्य व्यावहारिक तथ्यों का ही आधार लेकर विषय-विवेचन करेंगे। अनुभव या अनुभूति का सबब चार तत्त्वों से है : (१) आत्मा—जिसके लिए अंतश्चेतना शब्द का प्रयोग करना अधिक समीचीन होगा, (२) मन, (३) इन्द्रिया, और (४) विषय। सबसे पूर्व विषय का इन्द्रियों के साथ सन्निकर्ष होता है, फिर इन्द्रियों का मन के साथ और अंत में मन का अंतश्चेतना के साथ, जहाँ अनुभूति का वृत्त पूरा हो जाने पर उसके स्वरूप का निर्माण हो जाता है। इस प्रकार प्रत्येक अनुभूति के साथ ऐंद्रिय-मानसिक तत्त्वों के अतिरिक्त मूर्त पदार्थ आधार रूप में संपृक्त रहते हैं और अनुभूति की प्रक्रिया मूर्त से आरंभ होकर अमूर्त बन जाती है। एक उदाहरण लीजिए : किसी सुंदर सुगंधित फूल को देख-सूँघ कर प्रमाता को एक प्रकार का सुखद अनुभव होता है जिसे हम 'प्रीति' कहते हैं। सबसे पहले फूल के वर्ण और गंध के साथ हमारी चक्षु और घ्राण नामक इन्द्रियों का सन्निकर्ष होता है जिसके फलस्वरूप कतिपय ऐंद्रिय सवेदन उत्पन्न हो जाते हैं। इसके बाद उक्त इन्द्रियों का मन के साथ संपर्क होता है और उसके स्वरूप का निर्माण हो जाता है। इस प्रकार प्रत्येक अनुभूति के साथ ऐंद्रिय-मानसिक तत्त्वों के परिणामस्वरूप मन में भी अनेक संवेदनों का आविर्भाव हो जाता है। अंत में अंतश्चेतना के साथ मन का संपर्क होता है जहाँ पहले से ही विद्यमान सत्कारों के साथ सश्लिष्ट होकर ये सवेदन 'प्रीति' नामक अनुभूति के रूप में समन्वित हो जाते हैं। पारश्वात्य मनोविज्ञान में भी अनुभूति के स्वरूप का बहुत-कुछ ऐसा ही लक्षण दिया गया है : अनुभूति=क्षण-विशेष में या नियत समय पर किसी व्यक्ति की

मन-स्थिति का समाकलन अथवा उसका कोई विशिष्ट अवयव या पहलू; क्षण-विशेष में होने वाली ऐसी मानसिक घटनाओं का सर्वयोग या सकलन जिनका ग्रहण व्यक्ति प्रत्यक्ष रूप से करता है ('डिक्शनरी ऑफ साइकोलोजी'—वारेन)।

यह अमूर्त अनुभूति वाणी और कर्म के माध्यम से फिर मूर्त रूप धारण करती है और इस प्रकार जीवन-व्यापार चलता है। कहने का अभिप्राय यह है कि जीवन-व्यापार में अर्थात् आत्म और अनात्म अथवा अंतर्बोध और बहिर्जगत् के सन्निकर्ष में (१) अमूर्तन, और (२) मूर्तन की क्रियाएं निरंतर होती रहती हैं। विव-रचना का सबंध वाणी द्वारा मूर्तन की क्रिया से है।

इस मूर्तन-क्रिया का सबसे स्थायी और सफल माध्यम है शब्दार्थ। जब मनुष्य कहता है कि मेरे सिर में या पेट में दर्द है तो वह अमूर्त अनुभूति को शब्दार्थ द्वारा व्यक्त ही तो करता है। भाषा के विकास-क्रम में 'दर्द' शब्द एक विशेष प्रकार की अनुभूति का प्रतीक बन गया है और सामान्य व्यक्ति नित्य व्यवहार में इसका सहज उपयोग कर अपनी उस अनुभूति विशेष को व्यक्त कर लेता है। किंतु कभी-कभी उसकी अनुभूति तीव्र हो जाती है और फलतः उसकी वाणी भी उच्छ्वसित हो उठती है। ऐसी स्थिति में रूढ़ प्रतीक पर्याप्त नहीं होते; मन के उच्छ्वास को बहन करने के लिए उसे अधिक प्रभावी शब्दार्थ का प्रयोग करना पड़ता है और वह कह उठता है, 'सिर फटा जा रहा है!'—'पेट में सुइया-सी चुभ रही हैं।' यह शब्दावली निश्चय ही विवात्मक है; दोनों वाक्यों से हमारी कल्पना में मूर्त छवि या उपस्थित हो जाती है जिनसे हमारे मन पर तुरंत ही प्रभाव पड़ता है। कवि इससे भी आगे बढ़कर स्मृति और कल्पना के द्वारा दर्द की इस अनुभूति की कलात्मक अभिव्यक्ति करता है, यानी दर्दभरी कविता लिखता है :

जरत बजागिनिक रु पिउ छाहीं। आइ बुझाइ अगारन्ह माहीं।
तोहि दरसन होइ सीतल नारी। आइ आगि ते कर फुलवारी।
लागिउँ जरै, जरै जस भारू। फिरि फिरि भूँजैमि, तजिउँ न बारू।
सरवर हिया घटत नित जाई। टूक टूक होइ कै बिहराई।
(नागमती-विरह, पद्मावत)

इस प्रकार आप देखें कि अनुभूति की अभिव्यक्ति में किस तरह क्रमशः विवात्मकता की सर्वाद्धि होती जाती है। यह सब किस प्रक्रिया से होता है—हमारा विवेच्य यही है। जैसा कि मैं अनेक प्रसंगों में स्पष्ट कर चुका हूँ, काव्य, स्थूल रूप से, शब्दार्थ के माध्यम से मानव-अनुभूति की कल्पनात्मक पुनः सृष्टि का नाम है। अनुभूति की यह सृष्टि या पुनःसृष्टि भोग की अवस्था में अर्थात् अनुभूयमान स्थिति में संभव नहीं है। घटित होने के बाद अनुभूति संस्कार बन जाती है—और संस्कार बनने के बाद ही वह काव्य में परिणत हो सकती है। अनः अनुभूति को विव रूप में परिणत करने की प्रक्रिया का पहला चरण है भोगावस्था की समाप्ति के बाद अनुभूति या संस्कार में ग्राह्यता। काव्य-रचना के समय समान प्रेरक परिस्थितियों में स्मृति और कल्पना की न्यायता से कवि इस संस्कार को पुनर्जीवित करता है—अर्थात्

अपनी पूर्वानुभूति की कल्पनात्मक आवृत्ति करता है। इस प्रक्रिया में सबसे पहले तो वह इस अनुभूति से संबद्ध भौतिक उपकरणों का आकलन करता है—अर्थात् कल्पना के द्वारा उन पदार्थों—व्यक्तियों, वस्तुओं और घटनाओं की पुनःसर्जना करता है जिनके संदर्भ और परिवेश में उस या वैसे ही अनुभूति का निर्माण हुआ था या होता रहता है। सामान्य व्यक्ति की अपेक्षा कवि की दर्शना-शक्ति अधिक तीव्र एवं सूक्ष्म होती है, और उसका कल्पना-क्षेत्र अधिक व्यापक होता है; अतः अनेक प्रकार की अनुभूतियों के संस्कार उसकी चेतना में संचित रहते हैं। पुनःसर्जना की स्थिति में इन संस्कारों के मानस-चित्र अनायास ही उसकी पश्यंती कल्पना में उद्बुद्ध होने लगते हैं और वह अपने विवेक के द्वारा अनावश्यक का त्याग तथा आवश्यक का ग्रहण करता हुआ उनका उचित संश्लेषण कर अभीष्ट बिंबों की रचना कर लेता है। उदाहरण देकर हम अपने मंतव्य को और स्पष्ट कर सकेंगे।

सुंदरता कहें सुंदर करई। छवि-ग्रह दीपशिखा जनु बरई। (तुलसी)

सीता के रूप के प्रति मुग्ध राम की उक्ति है : सीता के रूप से जनकवाटिका का सौंदर्य और भी दीपित हो रहा था—जैसे दीपशिखा के आलोक से चित्रशाला सहसा जगमग हो उठती है। इस अर्वाली का सामान्य अर्थ भी प्रचलित है : 'सीता का रूप सौंदर्य को भी सुंदर बना रहा है—उसे देखकर ऐसा लगता है मानो शोभा के गृह में दीपशिखा जल रही हो।'—किंतु हमारे विचार से यह अर्थ अपने आप में अमूर्त है और प्रस्तुत संदर्भ में पूरी तरह नहीं बैठता। विषय यही है।—दिव्य गुणों से दीपित सीता के रूप की झांकी प्रस्तुत करना तुलसी का अभीष्ट है। अनुभूति अमूर्त है। संभव है तुलसी ने अपने जीवन में इस प्रकार के किसी दिव्य रूप का अवलोकन किया हो और उसका संस्कार उनकी अंतश्चेतना में विद्यमान हो—या निरंतर सगुण भक्ति की साधना से सीता के दिव्य रूप का मनसा साक्षात्कार तो उन्होंने किया ही था। उधर किसी मंदिर की चित्रशाला में बलती हुई दीपशिखा के प्रभाव का भी अवलोकन वे कर चुके थे और उसका भी संस्कार उनके मन में था—साथ ही काव्य में अंकित ऐसे चित्रों के संस्कार भी निश्चय ही उनकी चेतना में थे। अतः 'मानस' में जब यह प्रसंग उपस्थित हुआ तो स्मृति और कल्पना के द्वारा वे अथवा ऐसे अनेक बिंब अनायास ही उभर आये और कवि ने इनमें से सर्वाधिक आकर्षक बिंब का चयन कर शब्दबद्ध कर दिया। पुनःसर्जना की इस प्रक्रिया में पढ़कर अनुभूति व्यक्तिगत वासनाओं से मुक्त हो गई, क्योंकि एक तो वह एक ऐसे काव्यगत पात्र पर आरोपित हो गई जिसका अपना व्यक्तित्व ही कल्पना की सृष्टि थी, दूसरे स्वतंत्र बिंबों पर आरुढ़ होकर उसका स्वरूप व्यक्तिगत परिस्थितियों से स्वतंत्र हो गया। इसके बाद प्रश्न आया इन मानस-बिंबों को शब्दार्थ के द्वारा मूर्त रूप प्रदान करने का। यहाँ शब्दों के अपने-अपने स्वतंत्र बिंबों की समस्या आड़ी होगी पर कवि ने अपने समृद्ध कोष से ऐसे शब्दों का चयन कर, जिनके बिंब इन मानस-बिंबों के अनुकूल पड़ते थे, इस समस्या का समाधान कर लिया और अनुकूल या सहायक शब्द-बिंबों के माध्यम से उन्हें मूर्त रूप में प्रस्तुत कर दिया। दिव्य आभा से मंडित सीता के रूप के लिए

‘दीपदिग्ग’, उनके प्रभाव-विस्तार के लिए ‘बलना’, और उधर जनकवाटिका के ‘परिवेन’ के लिए ‘छवि-गृह’ आदि ऐसे ही शब्द थे जिनके उज्ज्वल विब कल्पना के आनोकमय विबो को मूर्तित करने में अनायास ही सहायक बन गये ।—दिव्य रूप की अनुमूर्ति विब में परिणत हो गई ।

विब-रचना के विविध सोपान

विब-रचना-प्रक्रिया का पहला चरण है अनुमूर्ति का निर्व्यक्तीकरण । स्वगत ‘अनुमूर्ति भोग का विषय है और भोग निष्क्रिय होता है—यह सर्जना नहीं कर सकता । जैसा कि मैंने अभी स्पष्ट किया, सर्जना के लिए पहली आवश्यकता यह है कि अनुमूर्ति की भोगावस्था समाप्त होकर वह संस्कार बन जाए । जैसे कि एकदम गर्म पिघले हुए धातु-द्रव से पदार्थ का निर्माण नहीं किया जा सकता—इसी प्रकार अनुभूयमान स्थिति में विब की सर्जना नहीं हो सकती । धातु-द्रव जब थोड़ा ठंडा पड़कर पिंड रूप होने लगता है तभी उसमें निर्माण की क्षमता आती है, इसी प्रकार अनुमूर्ति जब भोगावस्था को पार कर संस्कार बन जाती है तभी उसके आधार पर विब का निर्माण हो सकता है । संस्कार बन जाने के बाद फिर इस अनुमूर्ति का व्यक्ति-संसर्गों से मुक्त होना आवश्यक है क्योंकि जब तक अनुमूर्ति व्यक्ति अथवा विषयी का अभिन्न अंग रहेगी, उमने पृथक् विषयमूर्त नहीं बनेगी, तब तक उसका काव्य-सृष्टि के लिए प्रयोग नहीं हो सकता । विषय बनने के लिए उसे आत्मतत्त्व से पृथक् होना पड़ेगा और यह कार्य निर्व्यक्तीकरण की प्रक्रिया से संपन्न होता है ।

निर्व्यक्तीकरण कल्पना या भावन के व्यापार के द्वारा सिद्ध होता है—यह साधारणीकरण व्यापार का ही अंग है और इसकी सिद्धि के अनेक उपाय हैं । इनमें से एक उपाय है आत्मतत्त्व में असंपृक्त उपकरणों का प्रयोग—ऐसे उपकरणों का उपयोग जिनमें हमारी अहंता लिप्त नहीं है । इन उपकरणों का आह्वान कवि प्रकृति अथवा भौतिक जीवन के क्षेत्र में करता है और ये प्रायः ऐसे उपकरण होते हैं जो हमारी वागना के विषय न होकर तटस्थ अनुभव के विषय मात्र होते हैं । अपने से बाहर के पदार्थों के माध्यम अनुमूर्ति का संबंध स्थापित हो जाने से वह बहिर्मुख हो जाती है और उसका अहंता में स्वतंत्र, व्यापक बहिर्जंगत् में विस्तार होने लगता है ।—दूसरा उपाय है अपने व्यक्तित्व से स्वतंत्र तटस्थ व्यक्तियों अथवा पदार्थों पर अनुमूर्ति का आरोपण । भारतीय काव्यशास्त्र में विभाव, अनुभाव आदि के विधान की व्यवस्था अभी उद्देश्य में ली गई है : प्रसंग अथवा परिवेण की उद्भावना के द्वारा कवि अनुमूर्ति को मूर्त रूप प्रदान करता है :

ध्यान करत नंदलाल की, नए नेह में बाम ।

तनु बूझत रँग पीत में, मन बूझत रँग स्याम ॥ (मतिराम)

पिय-प्रागम सुनि बाल-तन, बाढ़े हरष बिलास ।

प्रथम बूंद बारिद उठे, ज्यों बसुमती सुवास ॥ (मतिराम)

पहले दोहे में 'नए नेह' की अनुभूति को चाम और नदलास पर आरोपित कर आनंवन (नदनाल), उद्दीपन (पीतावर का आरुपण या श्यामल छवि), अनुभाव ध्यान करना, कल्पना के द्वारा पीतावर में डूबना), सचारी (स्मृति, आत्सुक्य) के विधान के द्वारा विवित किया गया है। इसी प्रकार दूसरे दोहे में भी प्रियागमन-जन्य उन्नान की अनुभूति को बाल और प्रिय के प्रसंग के माध्यम से 'वर्षा की प्रथम फुटान' में 'उदबुद्ध भूमि-गर्भ' के अप्रस्तुत-विधान द्वारा व्यक्त किया गया है।—
 छायावाद के कवियों ने प्रकृति-छवियों पर अपनी भावनाओं को आरोपित कर उन्हें समुगन रूप प्रदान करने का उपक्रम किया है। इस पद्धति से अमूर्त अनुभूति को मूर्त रूप में प्रस्तुत करने का मार्ग प्रगस्त हो जाता है। लोक-जीवन में नाना प्रकार के अनुभवों में से गुजरते हुए नर-नारियों के मानसिक और शारीरिक व्यवहार अपने-आप में मूर्त होते हैं—जिनका वर्णन करना—शब्दों के द्वारा जिनका अनुकरण या चित्रण करना—अपेक्षाकृत सुकर होता है। इसीलिए रस के परिपाक के लिए अमूर्त स्थायी भाव का निगमन न कर उसके कारण-कार्य आदि के वर्णन की ही व्यवस्था की गई है। स्थायी भाव अमूर्त है, अतः उसकी व्यजना ही संभव है, विभाव और अनुभाव मूर्त हैं जिनका वर्णन किया जा सकता है; अतः कवि मूर्त कारण-कार्य का वर्णन कर अमूर्त भाव की व्यजना करने में सफल होता है। इस प्रकार प्रसंग-नियोजन या विभावानुभाव-योजना अमूर्त के मूर्तन का सबसे सुगम एवं व्यावहारिक उपाय है।

किन्तु प्रसंग-नियोजन अपने-आप में पर्याप्त नहीं होता। प्रसंग में नियोजित 'विशेष' का साधारणीकरण भी अनिवार्य होता है। कवि को 'विशेष' के ऐसे गुणों और धर्मों को उभार कर रखना पड़ता है जो सर्व-सर्वेष्ट हो—अर्थात् जिनके साथ राष्ट्र-जनमाज सहज ही तादात्म्य कर सके। उपर्युक्त उदाहरणों में यही किया गया है। उनमें वर्णित वामा और श्याम—नायक और नायिका—विशिष्ट न होकर आत्मक गुण और प्रणयसुख्य नागी के प्रतीक हैं : पुरुष के रिक्तावनहार रूप पर ध्यान दिया गया है और नागी की रत्नावार-प्रवृत्ति पर। ये दो धर्म ऐसे हैं जो सर्व-सर्वेष्ट हैं। वामा आकर मूर्तन-प्रश्रिया क्रमशः सादृश्य-व्यापार की ओर प्रवृत्त हो जाती है जिनमें विश्व-विधान विकीर्ण न रहकर सादृश्य हो जाता है और विवो की रूपरेखा स्पष्ट हो जाती है।

यह सब तो कल्पना का व्यापार है। इसके आगे अभिव्यजना की प्रक्रिया आरम्भ हो जाती है जिनके लिए कवि शब्द-अर्थ, लय, संगीत आदि का प्रयोग करता है। इन मार्गों शब्दों के अपने-अपने विव होते हैं और उधर लय, संगीत आदि भी श्रोत विवों में सुगम होते हैं। वाक्य-विवों की रचना में ये विव उत्पादन के रूप में काम आते हैं। यदि लक्षणा आदि के द्वारा इन रूढ़ और प्रयोग-धूमिल विवों में नया रंग भरना है और अप्रस्तुत-विधान के द्वारा उनके कनेवर को समृद्ध करता है। अतिराम के पहले दोहे के द्वितीय चरण में लक्षणा के द्वारा विवों में रंग भरा गया है :

‘तनु बूझत रँग पीत में, मन बूझत रँग स्याम ।’ और दूसरे दोहे के उत्तरार्ध में अप्रस्तुत-विधान के द्वारा बिब के कलेवर को समृद्ध किया गया है—

प्रथम बूंद बारिद उठै, ज्यौ बसुमती सुबास !

इस प्रकार काव्यगत बिब-रचना अथवा बिबन-प्रक्रिया के सोपान सामान्यतः ये हैं—

१. अनुभूति का निर्व्यक्तीकरण : सर्वप्रथम कवि अनुभूति से संबद्ध मूल-परिस्थितियों—पदार्थों और व्यक्तियों—की स्मृति के आधार पर, आत्म-बाह्य उपकरणों के प्रयोग तथा अपर पदार्थों अथवा व्यक्तियों पर अनुभूति के आरोपण द्वारा प्रसंग-विधान या विभावानुभाव-योजना करता है और इस प्रकार आत्मनिष्ठ अनुभूति को वस्तुनिष्ठ रूप प्रदान करता है ।

२. साधारणीकरण : इसके बाद, प्रसंग-विधान के अंगभूत ‘विशेष’ के सामान्य सहृदय-संवेद्य धर्मों को उभारता हुआ प्रमुख तत्त्वों का सारणीकरण करता है ।

३. शब्दार्थ के माध्यम से अभिव्यक्ति : अंत में, लक्षणा के प्रयोग द्वारा रूपरेखाओं में रंग भरकर और अप्रस्तुत-विधान की सहायता से कलेवर को समृद्ध करता हुआ, बिब को पूर्णता प्रदान कर देता है ।

ये उपमान मैले हो गये हैं !

देवता इन प्रतीको के कर गये हैं कूच—

कभी वासन अधिक घिसने से मुलम्मा छूट जाता है ।—(अज्ञेय)

विंव-विधान के संदर्भ में मौलिकता अथवा नूतनता का प्रश्न भी विवेचक का ध्यान आकृष्ट कर सकता है। जिस प्रकार प्राचीन या परंपरागत उपमान निरंतर प्रयोग के कारण निष्प्राण हो जाते हैं—अधिक घिसने से उनका मुलम्मा छूट जाता है, इसी प्रकार परंपरागत विंव भी निर्जीव हो जाते हैं—उनमें वैचित्र्य और आकर्षण का अभाव हो जाता है। अतः रूढ़ उपमानों और उन पर आश्रित विंवों का त्याग कर नया कवि अपनी नवीन सौंदर्य-चेतना के अनुरूप नये उपमानों की शोध और उनके द्वारा नये विंवों के निर्माण में प्रवृत्त होता है। इस प्रकार विंव-योजना में नवीनता का विशेष महत्त्व है।

यह तर्क निस्सार नहीं है। काव्यशिल्प के विकास में—और उघर अलंकार-शास्त्र के इतिहास में भी, यह प्रश्न अनेक बार सामने आ चुका है। यूरोप के काव्य-शास्त्र में आज से दो हजार वर्ष पूर्व लोजाइनस ने उपमानों व अलंकारों की रूढ़ता एवं जड़ता पर प्रहार कर जीवत अनुभवों के आधार पर नये उपमानों और प्रयोगों पर बल दिया था, मध्य युग में दांते ने अपने युग की आवश्यकताओं के अनुरूप इसकी आवृत्ति की, पुनर्जागरण काल में शेक्सपियर ने व्यवहार में काव्य-शिल्प की जड़ता को छिन्न-भिन्न कर उसे अनंत विस्तार प्रदान किया, उन्नीसवीं शती में बर्ह्सवर्थ ने नव्यशास्त्रवाद की रूढ़ियों का विरोध करते हुए सजीव भाषा और जीवत काव्यसामग्री के प्रयोग के लिए आंदोलन किया और बीसवीं शती में आरंभ से ही नव प्रयोगों के पक्ष में एक के बाद एक आंदोलन हो रहे हैं। भारतीय वाङ्मय के इतिहास में कालिदास ने अलंकार और रीति संप्रदायों की जकड़वंदी के विरुद्ध आवाज उठाई थी—पुराणमित्येव न साधु सर्वम्; हिंदी में रीतिमुक्त कवि ने रूढ़ उपमानों की भर्त्सना करते हुए लिखा था :

सीख लीन्हों मीन-मृग-खंजन-कमल नैन,

सीखि लीन्हो यश औ प्रताप को कहानो है ।

सीखि लीन्हो कल्पवृक्ष, कामधेनु, चिंतामणि,

सीखि लीन्हो मेरु औ कुबेर गिरि आनो है ॥

ठाकुर कहत याकी बड़ी है कठिन बात,

याको कहूँ भूलि नहीं बाँधियत बानो है ।

ढेल सो बनाय आय मेलत सभा के बीच,
लोगन कवित्त कीनो खेल करि जानो है ॥

—(ठाकुर)

आधुनिक युग के द्वितीय चरण में महावीरप्रसाद द्विवेदी ने स्पष्ट घोषणा की थी—“भारती को कुछ नवीन आभूषणों से अलंकृत करने में हमें संकोच नहीं करना चाहिए। फिर क्या कारण कि बेचारी भारती के खेवर वही भरत, कालिदास, भोज इत्यादि के जमाने के ज्यों के त्यों बने हुए हैं? भारती को क्या नवीनता पसंद नहीं?” इधर ‘पल्लव’ की भूमिका में कवि पंत ने भी ऐसे ही विचार व्यक्त किये थे : “वे (अलंकार) वाणी के हास, अश्रु, स्वप्न, पुलक, हाव-भाव हैं। जहाँ भाषा की जाली केवल अलंकारों के चौखटे में फिट करने के लिए बुनी जाती है, वहाँ भावों की सदासत्ता शब्दों की कृपण जड़ता में बघकर सेनापति के दाता और सूभ की तरह ‘इकसार’ हो जाती है।”

यूरोप के रूमान-विरोधी आंदोलनों से प्रेरणा लेकर इसी तर्क को नये कवि ने अपने ढंग से प्रस्तुत किया है :

चाँदनी चंदन-सदृश
हम क्यों लिखें ?
मुख हमें कमलों सरीखे क्यों दिखें ?
हम लिखेंगे
चाँदनी उस रुपये-सी है कि जिसमें
चमक है, पर खनक गायब है।
हम कहेंगे जोर से
मुँह पर अजायब है
जहाँ पर बेतुके, अनमोल, जिन्दा और मुर्दा भाव रहते हैं।

(अजितकुमार)

इस विचार-शृंखला का सारांश यह है कि बिंब-योजना में ताजगी और नवीनता का बड़ा महत्त्व है—नवीन उपमानों और बिंबों के द्वारा काव्य-शिल्प का विकास होता है। जहाँ तक इस तथ्य का संबंध है, इसमें किसे आपत्ति हो सकती है? प्रतिभा को आदिकाल से ही नवनवोन्मेषशालिनी और अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षमा कहा गया है, अतः नवीन बिंब-योजना काव्य-प्रतिभा का लक्षण है, इसमें संदेह नहीं। परंतु नवीनता अथवा अपूर्वता को निरपेक्ष रूप में काव्य-बिंब का गुण नहीं माना जा सकता। नवीनता और अपूर्वता की कल्पना चारुत्व की परिधि के भीतर ही सार्थक मानी गयी है और आज भी स्थिति में परिवर्तन नहीं हो सकता। वास्तव में, जैसा कि भारतीय काव्यशास्त्र में ध्वनि आदि के प्रसंग में स्वीकार किया गया है, काव्य में उत्कर्ष का विधान चारुत्व के आधार पर ही होता है :

१ ‘भारती-भूषण’ की प्रस्तावना में उद्धृत महावीरप्रसाद द्विवेदी का पद्य

वाच्यातिशायिनि व्यंग्ये ध्वनिः ।—(सा० द०)

चारुत्वोत्कर्षनिबन्धना हि वाच्यव्यंग्ययो प्राधान्यविवक्षा ।

(ध्वन्यालोक)

अर्थात् जहाँ वाच्य से अधिक व्यंग्य की प्रधानता हो वहाँ ध्वनि होती है (सा० द०)—और, वाच्य तथा व्यंग्य के प्राधान्य का मापक चारुत्व का तारतम्य ही है (ध्वन्यालोक) । कहने का तात्पर्य यह है कि ध्वनि आदि तत्त्वों के सदर्थ से भी जिन्हें काव्य की आत्मा माना गया है, व्यंग्य मात्र पर्याप्त नहीं है : व्यंग्य में चारुता होनी चाहिए ।

चारुत्व के दो पक्ष हैं—एक वस्तुगत और दूसरा भावगत । वस्तुगत रूप में चारुत्व औचित्य अर्थात् प्रसंगानुरूपता का वाचक है और भावगत रूप में वस्तु और प्रमाता की चित्तवृत्ति के तादात्म्य का । जो बिंब प्रसंग अथवा मूल भाव के अनुरूप है वही समीचीन है और सदर्थ की दृष्टि से वही सुंदर है—इसमें सममिति आदि के गुण सहज ही अंतर्भूत हैं । परंतु इतना ही पर्याप्त नहीं है । बिंब में रमणीयता का समावेश तभी होगा जब प्रमाता की चित्तवृत्ति का उसके साथ सामजस्य स्थापित हो सकेगा । परंतु प्रमाता की चित्तवृत्ति कोई शून्य पटल नहीं है, उसमें असंख्य संस्कार विद्यमान रहते हैं जो सामजस्य की प्रक्रिया में साधक या बाधक होते रहते हैं । अतः चारुत्व का सवध संस्कारों के साथ भी अनिवार्यतः स्थापित हो जाता है । किसी पदार्थ या बिंब की चारुता का निर्णय करने में संस्कारों के साथ तादात्म्य का प्रश्न भी महत्वपूर्ण बन जाता है । यही प्रकारांतर से साधारणीकरण का प्रश्न भी उठ खड़ा होता है—कोई बिंब, चाहे वह कितना ही विचित्र और मौलिक क्यों न हो, तब तक काव्य के लिए उपयोगी नहीं हो सकता जब तक वह प्रमातृवर्ग की चेतना में अभीष्ट प्रतिक्रिया उत्पन्न न करे । कहने का अभिप्राय यह है कि बिंब की नवीनता मात्र पर्याप्त नहीं है, नवीनता का प्रत्येक रूप सुंदर नहीं होता और हर नया बिंब काव्य-बिंब की कोटि में नहीं आ सकता । काव्य के क्षेत्र में कोरी कल्पना की उड़ान से या दूर की कौड़ी लाने भर से अपूर्वनिर्माण की क्षमता सिद्ध नहीं होती । इस स्थापना का परीक्षण कुछ बिंबों के विश्लेषण के द्वारा सरलता से किया जा सकता है । पहले नये कवि के उपर्युक्त सिद्धांतपरक बिंब को ही लीजिए ।

लेखक की ओर से इस प्रसंग में अनेक तर्क दिए जा सकते हैं । एक तर्क तो यही है कि चादनी को चदन की और मुख को कमल की उपमा देने की परंपरा हजारों वर्ष से चली आ रही है, अतः अब भी इसका पिण्ड-पेषण करते रहने से क्या लाभ ? चादनी के प्रति या मुख के प्रति आज के मानव की सर्वथा भिन्न प्रतिक्रियाएं भी होती हैं और हो सकती हैं जिनको व्यक्त करने के लिए रूढ़ बिंबों को छोड़कर नये बिंबों का निर्माण अनिवार्य है । चादनी का प्रभाव शीतल और सुखकर ही हो यह आवश्यक नहीं है, आधुनिक सहृदय को उसमें एक प्रकार के भ्रामक सौंदर्य या निस्तार आकर्षण की प्रतीति भी हो सकती है । उसी प्रकार मुख में विकलता या प्रफुल्लता की प्रतीति के स्थान पर यह प्रतीति भी हो सकती है कि वह मानव-हृदय के चित्र-विचित्र भावों के प्रदर्शन का माध्यम मात्र है । ये दोनों कल्पनाएं या

ये उपमान मैले हो गये हैं ! : १९५

कल्पनात्मक धारणाएं सार्थक हैं, इनके बिंब भी साफ हैं; परंतु उनमें भाव की प्रेरणा नहीं—बुद्धि का चमत्कार ही अधिक है, अतः इनमें चारुत्व या रमणीयता का अभाव है और इसलिए वे काव्य-बिंबों की कोटि में नहीं आते। सहृदय की बुद्धि तो इन्हें ग्रहण कर लेती है, पर उसकी संवेदना का तादात्म्य इनके साथ नहीं हो पाता :

इसकी अपेक्षा अज्ञेय के निम्नलिखित उद्धरण में रमणीय तत्त्व अधिक हैं .

अगर मैं तुमको
ललाती साँझ के नभ की अकेली-तारिका
अब नहीं कहता,
या शरद के भीर की नीहार-न्हाई कुँई
टटकी कली चम्पे की बगैरह, तो
नहीं कारण कि मेरा हृदय उथला या कि सूना है
या कि मेरा प्यार मैला है ।
बल्कि केवल यही—
ये उपमान मैले हो गये हैं !
देवता इन प्रतीकों के कर गये हैं कूच—
कभी बासन अधिक घिसने से मुलम्मा छूट जाता है ।
मगर क्या तुम नहीं पहचान पाओगी
अगर मैं यह कहूँ—
बिछली घास हो तुम
लहलहाती हवा में कलगी छरहरे बाजरे की ?

यह भी वास्तव में कवित्व की सर्जना की अपेक्षा सिद्धांत-कथन पर ही कवि का बल अधिक है। उसका तर्क यहाँ भी प्रायः वही है; प्रस्तुत प्रसंग में वह रोमानी उपमानों और बिंबों का अति-परिचय तथा अति-प्रयोग के कारण तिरस्कार करता हुआ, निजी सहज, गहरे बोध के आधार पर, 'बिछली घास' और 'हवा में लहलहाती बाजरे की छरहरी कलगी' जैसे उपमानों या बिंबों को प्राथमिकता देता है, जो आज के अनुभव के निकट हैं। इसमें संदेह नहीं कि इन दोनों बिंबों में तात्त्विकता है : तरुणी के छरहरे व्यक्तित्व, कोमल देह्यष्टि और टटके रूप के लिए कवि ने सायास इनका प्रयोग किया है। इन उपमानों के रूप के अलग-अलग अंगों के गुणों को व्यक्त करने की शक्ति है। फिर भी इनसे जिस बिंब का निर्माण होता है उसे क्या हम सफल काव्य-बिंब कह सकते हैं? इसे असफलता अथवा अर्ध-सफलता के दो कारण हैं : एक तो यह कि कवि की उक्ति रूप की अनुभूति से प्रेरित नहीं है—'सहज गहरे बोध' का यहाँ कथन है, संवेदन नहीं है, क्योंकि कवि का उद्देश्य यहाँ मुख्य रूप से बुद्धि-प्रेरित कल्पना की सहायता से सिद्धांत-प्रतिपादन ही रहा है, और दूसरे यह है कि प्रस्तुत उपमानों और बिंबों के साथ प्रमाता के संस्कारों का तादात्म्य नहीं हो पाता : कवि की बुद्धि चाहे कुछ भी तर्क दे, प्रमाता का हृदय तो अपने संस्कारों के कारण साथ ही नहीं देता। 'चम्पे की कली' या 'शरद की नीहार-न्हाई कुँई' के चारों ओर भारतीय

कवियों की जो रमणीय कल्पनाएं लिपटी हुई हैं—जिनके संचित प्रभाव से, इन फूलों को बिना देखे हुए भी, मनोरम मानस-छवियां अनायास ही सहृदय की चेतना में उद्बुद्ध हो जाती हैं, उनके जादू को क्या नये कवि का तर्क सहज ही नष्ट कर सकता है ? इसीलिए मेरा यह विश्वास है कि केवल विव कविता नहीं है और इसीलिए मेरा यह निश्चित मत है कि विवों के निर्माण में निपुण होने पर भी भावना की आंतरिक ऊष्मा के अभाव में अज्ञेय अपने विवों को कविता में नहीं ढाल पाते ।

इसके विपरीत कुछ दूसरे कवियों के सफल काव्य-विव लीजिए :

१—मैंने कौतूहलवश आँगन के कोने की

गीली तह को यो ही उँगली से सहलाकर

बीज सेम के दवा दिये मिट्टी के नीचे ।

किंतु एक दिन जब मैं संध्या को आँगन में

टहल रहा था—तब मैंने सहसा जो देखा,

उससे हर्ष-विमूढ हो उठा मैं विस्मय से !

देखा आँगन के कोने में कोई नवागत

छोटी-छोटी छाता ताने खड़े हुए हैं ।

छाता कहूँ कि विजय-पताकाएँ जीवन की,

या हथेलियाँ खोले थे वे नन्ही, प्यारी,—

जो भी हो, वे हरे-हरे उल्लास से भरे

पंख मार कर उड़ने को उत्सुक लगते थे,

डिम्ब तोड़कर निकले चिड़ियों के बच्चों-से ।

(पत—आ : भरती कितना देती है)

पत जी द्वारा प्रस्तुत उपर्युक्त विव रुढ़ अथवा परंपरामुक्त नहीं हैं । सेम के छोटे-छोटे पौधों की मुलायम ताजगी को व्यजित करने के लिए कवि ने तीन विवों का प्रयोग किया है—छाता ताने खड़े हुए बच्चों का, नन्ही-प्यारी हथेलियाँ खोले हुए शिशुओं का और डिम्ब तोड़कर उड़ने को उत्सुक विहग-शावकों का । ये तीनों ही विव न रोमानी हैं और न वासी या मँले : एकदम टटके और ताजा हैं—'विछली घास' और 'छरहरे वाजरे की कलगी' से कम ताजगी इनमें नहीं है । परंतु उसके साथ इनमें एक और गुण है जो अज्ञेय के विव में नहीं है और वह है मन की कोमल भावना—वत्सल भाव—का स्पर्श जो इनकी ताजगी को सरस बना देती है ।

२—तुम्हारे नयन पहले मोर की दो ओस-बूँदें हैं—

अछूती ज्योतिमय भीतर द्रवित ।

(अज्ञेय)

अज्ञेय का यह विव जिन उपकरणों से बना है वे सभी पुराने हैं, फिर भी भावसिक्त रूप-सवेदना के कारण इसमें नयी चमक आ गई है : वासी उपमान एकदम ताजा हो गया है । इसी प्रकार—

ये उपमान मैले हो गये हैं ! : १६७

रख दिये तुमने नहर में बादलो को साधकर
आज माथे पर सरल संगीत से निर्मित अक्षर
आरती के दीपको की झलमलाती छाँह में
चाँसुरी रखी हुई ज्यो भागवत के पृष्ठ पर ।

(भारती)

इस बिंब के भी उपमान और उपकरण—बादल, संगीत, आरती, दीपक, चाँसुरी और उधर भागवत भी—सभी रूढ़ एव परंपरामुक्त हैं, परंतु भाव के स्पर्श ने उनके संयोजन में एक नयी स्फूर्ति भर दी है : रूप-साम्य और प्रभाव-साम्य के संयोग से बिंब में अपूर्व सौंदर्य का समावेश हो गया है ।

नवीन उपमानों और बिंबों की शोध वास्तव में कोई नयी घटना नहीं है । पुराकाल से ही सचेष्ट कलाकार निरंतर इस दिशा में आगे बढ़ते रहे हैं । संस्कृत काव्य में कालिदास की उद्भावनाएं तो प्रख्यात ही हैं । मैं समझता हूँ कि नूतनता तथा वैचित्र्य की दृष्टि से उनके उपमानों और बिंबों का जवाब नहीं है, परंतु कवि की संवेदना ने कहीं भी उनका साथ नहीं छोड़ा—परिणामतः उनकी नूतनता प्रायः सर्वत्र ही सरस बनी रही है :

एषा मनो मे प्रसभं शरीरात् पितुः पदं मध्यममुत्पतन्ती ।

सुरांगना कर्षति खण्डितायात् सूत्रं मृणालादिव राजहंसी ॥

(वि० १.२०)

—आकाश में उड़ती हुई उर्वशी पुरुषा के मन को शरीर से इसी तरह तेजी से खींच कर ले जाती है जैसे राजहंसी खंडित अग्रभाग वाले मृणाल के तंतु को ।

शरीरमात्रेण नरेन्द्र तिष्ठन् आभासि तीर्थप्रतिपादित्विः ।

आरण्यक्रीपात्तफलप्रसूतिः स्तम्बेन नीवार इवावशिष्टः ॥

(रघुवंश, ५ । १५)

—समस्त धनराशि उपयुक्त पात्रों को अर्पित कर, रघु केवल देहावशिष्ट होकर इस प्रकार शोभित हो रहे थे जैसे ऋषियों द्वारा समस्त अस्य चुन ले जाने के बाद स्तम्बशेष नीवार हो ।

माघ और श्रीहर्ष ने नूतनता के इस चमत्कार में और वृद्धि की; परंतु इन प्रयोगों में कल्पना की क्रीड़ा अधिक थी—कवि की संवेदना के साथ इनका वैसा अविच्छेद्य संबंध नहीं रहा जैसा कालिदास के प्रयोगों में था : सूर्यास्त की आभा विलीन हो गई, आकाश में तारे छिटक गए—मानो (मूढ़) आकाश ने स्वर्णपिण्ड बेचकर बदले में कौड़ियां ले ली :

विक्रीय तं हेलिहिरण्यपिण्डं तारावराटानियमादित्यौः

(नैषध, २२।१३)

नूतनता का लोभ और भी बढ़ा और आकाश में छिटके तारे ऐसे प्रतीत होने लगे जैसे किसी ने अनार के दानों का रस चूसकर बीजों को थूक दिया हो :

पचेलिमं दाडिममर्कबिम्बमुत्तयि संध्या त्वगिवोज्जितास्य ।

तारामय बीजभुजादसीय कालेन निष्ठ्यूतमिवास्थियूथम् ॥

(नैषध, २२ । १४-१५)

हिंदी के आचार्य कवि केशवदास को भी नवीनता का काफी शौक था और वे भी इस दिशा में पीछे नहीं रहे :

चढचौ गगन-तरु घाइ, दिनकर बानर अरुन मुख ।

कीन्ह्यों भुकि भहराइ, सकल तारका-कुसुम बिनु ॥

(रामचन्द्रिका)

रीतिकवि अपनी रूढ़ दृष्टि के लिए कुख्यात हैं; परंतु उनमें भी बिहारी, घनानन्द आदि ने, जो अपने काव्य-शिल्प के प्रति सचेत थे, नये उपमानों और बिंबों की शोध में रुचि प्रदर्शित की है :

(१) बाही स्यौ ठहराति यह कबिलनुमा लौं दीठि । (बिहारी)

(२) आली, बाढतु बिरह ज्यो पाचाली कौ चीर ! (बिहारी)

वात यहां पर भी वही है । इसमें संदेह नहीं कि पहला उपमान और उस पर आश्रित बिंब अधिक सटीक है । दृष्टि के केन्द्रीभूत होने के लिए किल्ल-नुमा का बिंब एकदम ठीक बैठता है, फिर भी सहृदय का रागात्मक संबंध न होने के कारण यह विदेशी यंत्र-बिंब कल्पना को चमत्कृत कर ही रह जाता है, हृदय का स्पर्श नहीं कर पाता । इसके विपरीत, 'पाचाली का चीर' के साथ जहा घटना पुरानी है, परंतु उसका उपमान के रूप में प्रयोग प्रायः नया है, श्रोता के संस्कारों का लगाव है, इसलिए उसमें कवित्व का उन्मेष सरलता से हो गया है । काव्य-शिल्प के क्षेत्र में छायावाद के कवियों ने रीतिकाव्य की रूढ़ियों के प्रति विद्रोह किया और नवीन उपमानों तथा बिंबों की अत्यंत आतुरता से खोज आरंभ की—परंतु छायावाद में रमणीय अथवा कमनीय तत्त्व की प्रधानता के कारण इनकी दृष्टि प्रायः प्रकृति के रम्य उपादानों से दूर नहीं भटकी । आरंभ में इस वर्ग के कुछ कच्चे कवियों ने, विशेष रूप से ऐसे कवियों ने, जिनकी सौंदर्य-दृष्टि अनाविल नहीं थी, नूतनता की झोक में तरह-तरह के कागजी फूल तैयार किए । परंतु जैसे-जैसे छायावाद का काव्यरूप स्थिर होता गया, अनुभूति के साथ कल्पना का संबंध घनिष्ठ होने लगा, वाग्विलास नियंत्रित होता गया और अंत में वे ही उपकरण ग्राह्य हुए जिनमें वैचित्र्य और वैविध्य के साथ मानव-संवेदना का भी सहज स्पर्श था । कहने का अभिप्राय यह है कि बिंब-योजना में नवीनता की स्पृहा कोई नयी घटना नहीं है : प्राचीन काल से प्रवृद्ध कवि की कल्पना इस क्षेत्र में नवीन उद्भावनाएं करती रही है, परंतु काव्य के क्षेत्र में वे ही बिंब और उपमान स्थायी रहे हैं जो मानव-भावना के रस में पग गये हैं ।

उपर्युक्त विवेचन के आधार पर, बिंब-योजना के क्षेत्र में नूतन प्रयोगों का विश्लेषण करने पर तीन-चार प्रवृत्तियां स्पष्ट रूप से सामने आती हैं । नूतन प्रयोगों का एक वर्ग तो ऐसा है जिसमें नूतनता की उद्भावना ही प्रमुख रहती है, कवि का ध्यान बिंब अथवा उपमान की नूतनता पर इतना अधिक केन्द्रित रहता है कि उसके

अन्य अनिवार्य गुण—औचित्य और चारुत्व आदि, उपेक्षित हो जाते हैं। फारसी के कवियों के मुबालगात और संस्कृत तथा हिंदी कवियों की सादृश्यमूलक ऊहापं इसी कोटि में आती हैं। इनसे कुछ-एक क्रीडा-रसिकों का मनोरंजन चाहे हुआ हो, परंतु गंभीर सहृदय-समाज ने कभी इनका आदर नहीं किया। नूतनता के लोभ के कारण ही श्रीहर्ष ने तारों को 'रस चूसकर थके हुए अनार के दाने' और केशवदास ने सूर्य को 'अरुणमुख बंदर' बना दिया है। दूसरा वर्ग वह है जहां नूतन कल्पना में प्रस्तुत और अप्रस्तुत के बीच रूप-साम्य और गुण-साम्य के साथ-साथ अनुपात की रक्षा तो होती है, परंतु रागात्मक संबंध की स्थापना नहीं हो पाती। बिब के साथ कवि की संवेदना का उचित संपर्क न होने से वह सहृदय के चित्त को चमत्कृत करने में असमर्थ रहता है, जैसे—

चाँदनी उस रुपये-सी है कि जिसमें—

चमक है, पर खनक गायब है।

इस प्रकार के बिबों का तीसरा वर्ग वह है जिसमें नवीन उपकरणों और उपमानों का रागात्मक प्रयोग रहता है। वास्तव में यहाँ नवीन से अभिप्राय ऐसे उपकरणों का है जिनका काव्य में सामान्यतः प्रयोग नहीं होता रहा है—जो जीवन में तो आ चुके हैं पर काव्य के क्षेत्र में जिनका प्रवेश पहली बार होता है। स्वभावतः इनके साथ पाठक का रागात्मक संबंध प्रायः नहीं रहता परंतु कवि की उद्दीप्त संवेदना इनमें राग का संचार कर देती है। वास्तव में यह कठिन कार्य है—इसके लिए अत्यंत व्यापक और तीव्र संवेदना की अपेक्षा होती है और फिर भी यह निश्चित नहीं है कि वह सर्वत्र ही साधारणीकरण में सफल हो जाए। गिरिजाकुमार माथुर ने 'पृथ्वीकल्प' में अणुविज्ञान के नवीन अनुसंधानों को काव्य में ढालने के कुछ ऐसे ही प्रयास किए हैं, जो एक हद तक सफल होने पर भी सर्वत्र प्रेषणीय नहीं बन सके। परंतु इस प्रकार के प्रयोग निरंतर होते रहते हैं और संवेदनशील कवियों की उद्दीप्त कल्पना इनके द्वारा काव्य-शिल्प का क्षेत्र-विस्तार करती रहती है। यहाँ भी नवीन उपकरणों की ओघ-मात्र पर्याप्त नहीं है—नवीन उपकरणों को संवेदना से वेष्टित करना अनिवार्य है जो केवल वैचारिक संकल्प से सिद्ध नहीं होता।

नूतन बिब-विधान का चौथा भेद वह है जहाँ अपूर्वता नवीन उपकरणों के संकलन में नहीं वरन् परिचित उपकरणों के नवीन प्रयोग में निहित रहती है—और बिब के साथ मानव-संवेदना का संपर्क अक्षुण्ण रहता है। नवीन बिब-योजना का वास्तव में यही रूप अधिक काव्योचित है क्योंकि बिब-विधान, जैसा कि मैं अनेक प्रकार से स्पष्ट कर चुका हूँ, काव्य की सिद्धि न होकर साधन ही है। काव्य का उद्देश्य है अनुभूति का संप्रेषण—अर्थात् कवि की अनुभूति को सहृदय तक संवेदित करना : कवि की अनुभूति को इस प्रकार संप्रेषित करना कि वह सहृदय के चित्त में उसी प्रकार संवेदना जागृत कर सके। बिब-योजना इसी सिद्धि की साधक-प्रक्रिया है। इस प्रक्रिया में स्पष्टतः ऐसे उपमान और बिब अधिक उपयोगी होते हैं जो रागवेष्टित हैं—अर्थात् सहृदय-समाज के साथ जिनका रागात्मक संबंध है। इसमें संदेह नहीं कि रूढ़ उपमान,

जिनके भीतर अनुभूति का स्पंदन—युगानुयुगव्यापी यांत्रिक आवृत्ति के कारण—नष्ट हो चुका है, संवेदना का बहान करने में असमर्थ हो जाते हैं। किंतु, यह भी निश्चित है कि एकदम नव-कल्पित उपमान, अथवा नये जीवन-व्यवहार के ऐसे उपकरण भी जिनमें अभी हमारे संस्कार नहीं रम सके हैं, अधिक कारगर नहीं होते। सामान्य जीवन का अग वन जाने से ही किसी पदार्थ के साथ सहृदय-समाज के संस्कार सलग्न नहीं हो जाते, उसके लिए आवश्यक है कि वह पदार्थ-विशेष हमारी संस्कृति का अग वन जाए। आज वर्षों से हम दीपशिखा के स्थान पर बल्ब का प्रयोग कर रहे हैं—कमरो और दफ्तरों में ही नहीं, पूजागृहों में भी जीरो-पाँवर बल्ब ही काम आता है, परंतु क्या यह जीरो-पाँवर बल्ब आज भी काव्य-संस्कारों से वेष्टित हो पाया है ? वर्तमान जीवन में आतुर मन के सदेश का बहान करने के लिए टेलीफोन, तार या एक्सप्रेस लेटर से अधिक प्रभावी उपकरण और क्या हो सकता है ? शहरी दुनिया में इन उपकरणों से न जाने कितने प्राण नित्य जुड़ाते हैं, पर आज भी इनके साथ हमारी रागात्मक कल्पना का संबंध नहीं जुड़ पाया। अतः केवल यथार्थ अभिव्यक्ति के नाम पर, इनके आधार पर काव्य-द्विवो की निमिति कृतकार्य नहीं हो सकती। वास्तव में कविता का संबंध मूल मानववृत्तियों के साथ अत्यंत घनिष्ठ है—अतः उसकी गतिविधि में परिवर्तन बहुत धीरे-धीरे होता है। नवीन आविष्कार विज्ञान का विषय है : विज्ञान की अपेक्षा जीवन की गति मंथर है क्योंकि विज्ञान के परिणामों को जीवन का अग बनने में समय लगता है; जीवन की अपेक्षा संस्कृति की गति मंथर है क्योंकि जीवन के अनुभवों को संस्कार बनने में समय लगता है और उच्च संस्कृति से भी अधिक मंथर है काव्य की गति जिसका संबंध है मूल मानववृत्तियों के साथ, जो परिवर्तन को आसानी से स्वीकार नहीं करती। अतः काव्य के क्षेत्र में नूतनता का स्वतंत्र या आत्यंतिक महत्त्व नहीं है। नवीनता की स्पृहा जीवन के अन्य क्षेत्रों की भांति काव्य में भी स्वाभाविक है, परंतु उसकी सार्थकता नवीन उपकरणों की सृष्टि अथवा अप्रचलित उपकरणों के समाहार में इतनी नहीं है जितनी कि प्रचलित रागसंपृक्त उपकरणों को नवीन भंगिमा से दीपित करने में। इसीलिए भारतीय आचार्य ने सौंदर्य की परिकल्पना में 'प्रतिक्षण नवीनता' और प्रतिभा की परिभाषा में 'अपूर्ण-निर्माण-क्षमता' पर बल देते हुए भी सर्वथा स्पष्ट कर दिया है कि नवोन्मेष अथवा अपूर्व-निर्माण का अर्थ अभूत वस्तु का संपादन न होकर विद्यमान वस्तु के मर्म का उद्घाटन ही है : तदिदमत्र तात्पर्यम्—यन् वर्यमानस्वरूपा पदार्थाः कविभिरभूताः सन्तः क्रियन्ते। केवल सत्तामात्रेण परिस्फुटता चैवा तथाविध कोप्यतिशयः पुनराधीयते, येन कामपि सहृदय-हृदयहारिणी रमणीयतामधिरोप्यन्ते। तदिदमुक्तम्—

लीनं वस्तुनि येन सूक्ष्मसुभगं तत्त्वं गिरा कृष्यते

निर्मातु प्रभवेन्मनोरममिदं वाचैव यो वा वहिः।

वन्दे द्वावपि तावहं कविवरौ...॥ (कुतक—हिन्दी वक्रोक्तिजीवित, पृ० ३०६)

इसका यह अभिप्राय हुआ कि कवि वर्ण्यमान, अविद्यमान पदार्थों को उत्पन्न नहीं करते हैं। अर्थात् कवि जिनका वर्णन करता है, वे वर्ण्यमान पदार्थ उसके पूर्व

संसार में न हो और कवि उनको उत्पन्न कर देता हो, यह बात नहीं । किंतु लोक में केवल सत्ता मात्र से प्रतीत होने वाले इन पदार्थों में कवि कुछ इस प्रकार की विशेषता उत्पन्न कर देता है जिससे वे साधारण लौकिक पदार्थ भी सहृदयों के हृदय को हरण करने वाली किसी अपूर्व रमणीयता को प्राप्त हो जाते हैं । यही बात निम्नोक्त श्लोक में कही है : जो वस्तुओं के भीतर निहित सूक्ष्म और सुंदर तत्त्व को अपनी वाणी से बाहर खींच लाता है और जो वाणी मात्र से इस जगत् की बाहर अभिव्यक्ति करता है, उन दोनों कविवरों को मैं नमस्कार करता हूँ ।

बिंब-विधान के संदर्भ में भी यही सत्य है ।

काव्य-बिंब और काव्य-मूल्य

क्या काव्य-बिंब को हम मूल्य के रूप में स्वीकार कर सकते हैं ? प्रस्तुत प्रश्न का समाधान करने के लिए यह निर्णय करना होगा कि क्या बिंब-प्रयोग के आधार पर हम किसी कवि की उपलब्धि या काव्य-कृति विशेष का मूल्यांकन अथवा विभिन्न कृतियों के काव्य-मूल्य के तारतम्य का निर्णय कर सकते हैं ।

काव्य-बिंबों का प्रयोग निरपेक्ष तथ्य नहीं है । उसका आकलन बिंबों के गुण और परिमाण पर निर्भर करता है । बिंब का प्रमुख गुण है सजीवता अर्थात् बिंब की रूपरेखा इतनी सुस्पष्ट होनी चाहिए कि प्रमाता तुरंत ही उसका ऐंद्रिय साक्षात्कार कर सके । बिंब का एक अन्य गुण है समृद्धि . यो तो इस शब्द का अर्थ सर्वथा परिभाषित नहीं है, पर सामान्यतः यह भवुर और उदात्त अथवा कोमल और विराट तत्त्वों के प्राचुर्य का द्योतक है । इन दोनों गुणों का अनुशासक गुण है औचित्य—अर्थात् प्रसंग के प्रति अनुकूलता या सार्थकता । उधर परिमाण की परिधि में प्राचुर्य और वैविध्य आदि गुणों का अंतर्भाव है । अतः प्रस्तुत प्रश्न का निर्णय करने के लिए कतिपय संबद्ध प्रश्नों का उत्तर आवश्यक हो जाता है । क्या काव्य की दृष्टि से एक कृति दूसरी की अपेक्षा इसलिए अधिक मूल्यवान् है कि उसमें प्रयुक्त बिंब अधिक सजीव अथवा ऐंद्रिय हैं—या वे अपेक्षाकृत अधिक समृद्ध हैं; या फिर उनमें औचित्य गुण का अधिक सन्निवेश है ?—अथवा वे सख्या में अधिक हैं या उनमें वैविध्य एवं वैचित्र्य अधिक है ?

मैं समझता हूँ कि उपर्युक्त प्रश्नों का नकारात्मक उत्तर देना कठिन होगा—अर्थात् यह न मानना कठिन होगा कि बिंब-योजना के गुण और परिमाण के आधार पर विभिन्न कृतियों के सापेक्षिक मूल्य का निर्णय किया जा सकता है । जिस कृति में प्रयुक्त बिंब अधिक सजीव और ऐंद्रिय हैं वह, अन्य गुणावगुण बराबर रहने पर, दूसरी की अपेक्षा अधिक मूल्यवान् है । यही बात अन्य गुणों के विषय में कही जा सकती है : जिसके बिंब अधिक समृद्ध हैं—या अधिक प्रसंगानुकूल—सार्थक हैं, या जिसमें बिंबों का वैचित्र्य-वैविध्य अधिक है, उसका काव्यमूल्य, अन्य गुणावगुण बराबर रहने पर, अपेक्षाकृत अधिक है । परंतु यह उत्तर आत्यंतिक नहीं है क्योंकि बिंब-योजना के गुण और परिमाण निरपेक्ष तत्त्व नहीं हैं । एक बिंब दूसरे की अपेक्षा अधिक सजीव है, इसका अर्थ यह है कि उसकी प्रेरक कविगत अनुभूति अधिक तीव्र और अनाविल है या थी—इतना ही नहीं बरन् यह भी कि उसके द्वारा उद्बुद्ध सहृदयगत अनुभूति अधिक

तीव्र और अनाविल होती है। कीट्स की बिंब-योजना शैले की अपेक्षा अधिक स्पष्ट और सजीव है क्योंकि उसकी प्रेरक अनुभूति भी उतनी ही अधिक प्रखर और तीव्र थी। इसी प्रकार बिंब की समृद्धि और सार्थकता भी मूलतः और अंततः प्रेरक एवं प्रेरित अनुभूति की समृद्धि और सार्थकता के ही परिणामी गुण हैं। यही बात बिंबों के प्राचुर्य और वैविध्य-वैचित्र्य के विषय में भी सत्य है। बिंबों का प्राचुर्य और वैविध्य एक ओर उनकी प्रेरक कविगत अनुभूति के विस्तार व वैचित्र्य का और दूसरी ओर उनसे संप्रेरित प्रमातृगत अनुभूतियों के विस्तार-वैविध्य का मापक है। तुलसी के बिंब-विधान में सूर के बिंब-विधान की अपेक्षा वैचित्र्य और प्राचुर्य का कारण यह है कि तुलसी का अनुभूति-क्षेत्र अपेक्षाकृत अधिक व्यापक था।

परंतु सवाल का दूसरा पहलू भी है : बिंब-रचना ही वास्तविक कवि-कर्म है, वही कला है। कवि-कर्म की सफलता स्पष्ट और प्रखर बिंब के निर्माण में ही निहित है; बिंब का रागात्मक पक्ष काव्य-कला के लिए अप्रासंगिक है। इतना ही नहीं, राग की संकुलता बिंब की रूपरेखा को धूमिल बना देती है और उसकी आर्द्रता से बिंब की स्वच्छता बाधित हो जाती है। अतः राग से निर्लिप्त स्वच्छ-स्फुट बिंब अपना साध्य आप ही है, कला के वृत्त में उसका अपना स्वतंत्र और केंद्रीय अस्तित्व है। विचार के संप्रेषण का माध्यम या अनुभूति की व्यंजना का साधन मानकर उसकी गौणता का प्रतिपादन करना कला के प्रति गलत दृष्टिकोण का परिचायक है। अनुभूति और विचार से असंबद्ध हो जाने पर बिंब के सौंदर्य आदि गुणों की कल्पना भी अप्रासंगिक हो जाती है क्योंकि वस्तुतः इन गुणों का आधार भी तो अनुभूति ही है : माधुर्य का संबन्ध चित्त के द्रवीभाव से और औदात्य का मन की ऊर्जा के साथ है। किसी बिंब का मूल्य इसलिए नहीं है कि वह चित्त को द्रवीभूत या ऊर्जस्वित करता है अथवा उसके द्वारा प्रमाता में किसी भाव-विशेष का उद्रेक होता है। इस प्रकार का भावपरक या आत्मपरक दृष्टिकोण बिंब के वास्तविक मूल्य का आकलन नहीं कर सकता; बिंब का मूल्य तो उसकी अपनी सजीवता एवं प्रखरता के कारण ही होता है। यह तर्क और भी आगे बढ़ता है। बिंब के औचित्य का विचार भी अनावश्यक है : बिंब की सार्थकता प्रसंग के अनुकूल होने में ही नहीं है, प्रसंग से कटकर भी उसकी सार्थकता हो सकती है—रत्न की मूल्यवत्ता सिद्ध करने के लिए मुद्रिका का परिवेश आवश्यक नहीं है।

काव्य-बिंब के मूल्य के विषय में ये दो परस्पर विरोधी दृष्टिकोण हैं। इनके सत्यासत्य का निर्णय करने में दो विकल्प हमारे सामने आते हैं :

क्या कोई पद्यबंध जिसमें बिंब का स्वरूप धूमिल या गौण है, केवल रमणीय अनुभूति के बल पर सत्काव्य की कोटि में आ सकता है ?

क्या कोई पद्यबंध, केवल अपने बिंब-विधान के बल पर, अनुभूति से असंपृक्त रहकर भी, सत्काव्य माना जा सकता है ?

केवल सैद्धांतिक विवेचन न कर कुछ उदाहरणों के आधार पर इन प्रश्नों का समाधान करना अधिक उपयोगी होगा। (१) पहले कुछ ऐसे काव्यबंध लीजिए जिनका

काव्यगुण, बिब का विशेष आकर्षण न होने पर भी, अनुभूति के बल पर ही सिद्ध है :
तत्त्व प्रेम कर मो अरु तोरा । जानत प्रिया एक मन मोरा ।
सो मन रहत सदा तोहि पाही । जान प्रीतिरस इतनेहि माही ।

(रामचरितमानस)

‘रामचरितमानस’ में राम की यह उक्ति अपनी प्रेरक अनुभूति की निश्चलता के कारण ही रमणीय है—इसमें बिब का कोई विशेष आकर्षण नहीं है । इसके विपरीत सीता के प्रसंग में यही कवि सावधान हो गया है

अवगुन एक मोर मैं जाना । बिछुरत प्राण न कीन्ह पयाना ।
नाथ सो नैनन कर अपराधा । निसरत प्राण करहिं हठि बाधा ।
बिरह अनल तनु तूल समीरा । स्वास जरै छन माहि सरीरा ।
सर्वहि नयन जल निज हित लागी । जरहि न पाइ देह विरहागी ।

(रामचरितमानस)

दूसरे काव्यवध का बिब निश्चय ही अधिक भास्वर है, परंतु कवित्व-गुण पहले में ही अधिक है ।

(२) अब कुछ ऐसे पद्यवध लीजिए जिनमें बिब तो एकदम स्पष्ट है, परंतु रागतत्त्व क्षीण है ।

(क) चीटी को देखा ?

वह मरल, विरल, काली रेखा
तम के तागे-सी जो हिल-डुल
चलती लघुपद पल-पल मिल-जुल
वह है पिपीलिका-माँति ।

(पत . युगवाणी—चीटी)

(ख) चाँद पूरा साफ

आर्ट-पेपर ज्यो कटा हो गोल
चिकनी चमक का दलदार
यह नहीं चेहरा तुम्हारा
गोल पूनम-सा !

(गिरिजाकुमार माथुर . चंदरिमा)

या

(ग) आज दिखता है दही-सा चाँद शीतल

कौन जाने स्याह शीशा चाँद हो कल ? (गि०कु० माथुर : हेमती पूनो)

इनमें (क) और (ख) के बिबों में रूप-तत्त्व और (ग) के बिब में रूप के साथ-साथ स्पर्श गुण भी अत्यंत प्रचुर मात्रा में विद्यमान हैं । परंतु क्या अनुभूति की माधुरी के अभाव में इनमें वाञ्छित कवित्व-गुण का समावेश हो सका है ?

(३) तीसरे प्रकार के बिब जिनमें अनुभूति और बिब का अभिन्न संवध है :

(क) ज्योत्स्ना-निर्झर ! ठहरती ही नहीं यह आँख ! (कामायनी)

(ख) जैसे रात दर्पणों की गली हो

और तुम एक चाँद बनकर निकली हो । (कुवरनारायण)

(ग) भरी गोल गोरी कलाईयों में पहनी थी
नयन-डोर-सी वे महीन 'रेशमी चूड़ियाँ;
गौर वर्ण की पृष्ठभूमि पर
चमक रही जो
रागरंगीली किरणों-जैसी
इस फूली चंपई साँझ में ।
चंदन-बाँह उठाते ही में
खिसल चली वे तरल गुँज से
स्वेत कमल की घुली पंखुरी पर
ज्यो ओस-बिंदु की माला ।

(गिरिजाकुमार माथुर),

(घ) मन का मृग भाग रहा
सुधि की अहेरिन यह
फूलों के बाण लिये फिरती है ।

(श्यामसुंदर घोष)

उद्धरण संख्या (क) और (ख) में रूपानुभूति की झलमलाहट से बिंब-अनायास ही झलमला उठे हैं और गिरिजाकुमार माथुर के काव्यबंध में शृंगार की सूक्ष्म-रोमानी अनुभूति सहज रूप से सूक्ष्म-नोमल रंगीन बिंबों में खिल उठी है। अंतिम चित्र की बिंब-योजना में भावना और कल्पना का अपूर्व मणि-काचन योग है; यहाँ कवि ने मीठी यादों में भटकते हुए मन का बड़ा ही रमणीय चित्र अंकित किया है।

काव्य के इन तीन रूप-भेदों का विश्लेषण करने से सत्य के संधान में सहायता मिलेगी। वर्ग (१) के दोनों उद्धरणों के तुलनात्मक विवेचन से यह सिद्ध हो जाता है कि अनुभूति के प्रभाव से, बिंब की गौणता होने पर भी, कवित्व का उत्कर्ष बाधित नहीं होता—वरन् बिंब की प्रमुखता ही कभी-कभी अनुभूति को आच्छादित कर कवित्व के उत्कर्ष में बाधक हो जाती है। वर्ग (२) के पद्यबंधों का विश्लेषण इस तथ्य को और भी पुष्ट कर देता है कि अनुभूति से असंपृक्त कल्पना-चित्रों में काव्य-तत्त्व क्षीण होता है। बिंब-विज्ञान की दृष्टि से, अत्यंत सफल होने पर भी, अनुभूति के अभाव में अर्थात् उसके क्षीण पड़ जाने पर, बिंब स्वयं निष्प्राण बन जाता है—कम-से-कम, काव्य-बिंब के चेतन सौंदर्य का उसमें अभाव हो जाता है। वास्तव में, वह काव्य-बिंब न रहकर केवल बिंब रह जाता है—क्योंकि, जैसा कि लीविस आदि ने स्पष्ट रूप से स्वीकार किया है, काव्य-बिंब तो अनिवार्यतः भाव-प्रेरित ही होता है।

वर्ग (३) के काव्यबंधों का विश्लेषण करने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि इनमें अनुभूति और बिंब-योजना का समान उत्कर्ष है और इन दोनों के संयोग से ही काव्य का उत्कर्ष है। इस संदर्भ में तीन विकल्प सामने आते हैं : (१) यहाँ अनुभूति के उत्कर्ष के कारण बिंब का सौंदर्य निखर आया है, या (२) बिंब के सौंदर्य के कारण अनुभूति में सौंदर्य का समावेश हो गया है—या फिर (३) दोनों का सौंदर्य-अन्योन्याश्रित और अविभाज्य है। सिद्धांत रूप में—इनमें तीसरा विकल्प ही सत्य है अर्थात् अनुभूति और बिंब को एक-दूसरे से पृथक् नहीं किया जा सकता। फिर भी, व्यवहार-

मे इनको पृथक् मानकर चलना अनिवार्य हो जाता है। स्वयं शंकर के अद्वैत दर्शन अथवा वौद्धों के शून्यवाद में भी व्यवहार में अहम् और इदम् का भेद करना ही पड़ जाता है। इस प्रकार पहले और दूसरे विकल्पो में ही सत्यासत्य का निर्णय करना होगा। सामान्य व्यवहार में हम अनुभूति के कनिष्ठ पृथक् गुणों की चर्चा करते हैं : जैसे—सूक्ष्मता, तीव्रता, प्राबल्य, विस्तार या व्यापकता आदि। इनमें कल्पना का योग हो जाने से अनुभूति में समृद्धि का समावेश हो जाता है और उच्च नैतिक आदर्शों से संयुक्त होकर अनुभूति शुद्ध एवं सात्त्विक बन जाती है। सर्जना के क्षणों में अनुभूति के ये नाना रूप कवि की कल्पना पर आरुढ़ होकर जब शब्द-अर्थ के माध्यम से व्यक्त होने का उपक्रम करते हैं तो इस सक्रियता के फलस्वरूप अनेक मानस-छवियाँ आकार धारण करने लगती हैं—आलोचना की शब्दावली में इन्हें ही काव्य-विव कहते हैं। इस प्रकार विव अमूर्त अनुभूति को शब्द-मूर्त करने के अत्यंत प्रभावी माध्यम-उपकरण या दूसरे शब्दों में मूर्तन-प्रक्रिया के अत्यंत महत्त्वपूर्ण अंग है, इसमें सदेह नहीं। परंतु इनका स्वतंत्र महत्त्व नहीं है : इनमें जो प्रभावी शक्ति है वह अनुभूति की ही है, काव्य-विव में जो काव्य-तत्त्व है उसका आधार अनुभूति=भावानुभूति ही है। भाव से असंपृक्त या अत्यंत परोक्ष रूप में संपृक्त इन्द्रिय-बोध या कल्पना (क्योंकि भाव से सर्वथा असंपृक्त इन्द्रिय-बोध या कल्पना हो ही नहीं सकती) विव की सृष्टि कर सकती है, काव्य-विव की नहीं। अतः अनुभूति के उत्कर्ष से विव का उत्कर्ष होता है, यही सत्य है। वर्ग (२) के उद्धरणों में 'आज दिखता है दही-सा चाँद शीतल' आदि में विव पूरा है, परंतु वह रूपानुभूति का उत्कर्ष तो नहीं करता। उसका संबंध इन्द्रियबोध और उस पर आश्रित नीरस कल्पना के साथ ही बैठता है, रूप की अनुभूति के साथ नहीं जुड़ पाता, इसलिए उसमें काव्य-तत्त्व क्षीण ही बना रहता है। ऐसी स्थिति में अनुभूति से स्वतंत्र अथवा अनुभूति के शोभादायक तत्त्व के रूप में विव की प्रकल्पना असिद्ध है।

वास्तव में इस विवाद का सबब मूलतः आत्मपरक जीवन-दर्शन और वस्तु-परक जीवन-दर्शन के विवाद से है। आत्मपरक जीवन-दर्शन आत्म-तत्त्व पर बल देता है और पदार्थ की स्थिति आत्म-तत्त्व के संदर्भ में—उसी के निमित्त—स्वीकार करता है, जबकि वस्तुपरक दर्शन पदार्थ की मूल सत्ता को स्वीकार करता है। यहाँ विस्तार से इस शास्त्रार्थ की आवृत्ति करना अनावश्यक है। परंतु जीवन के संदर्भ में इन दोनों में से पहला ही अधिक ग्राह्य है जो मानव-चेतना की सापेक्षता में पदार्थ की सत्ता को स्वीकार करता है—जो यह मानकर चलता है कि मानव-चेतन के संपर्क से और उसी के विकास-विवर्धन के माध्यम-रूप में भौतिक प्रकृति का मूल्य है। मूल सत्य जो भी हो, उसका निर्णय तो तत्त्वद्रष्टा करें, किंतु व्यवहार-सत्य यही है—और इस दृष्टि से हम यह निरापद भाव से स्वीकार कर सकते हैं कि—विव काव्य का अत्यंत प्रभावी माध्यम है और इसलिए काव्य के संदर्भ में उसका मूल्य असंदिग्ध है; परंतु वह स्वतंत्र नहीं है—माध्यम ही है, प्राणतत्त्व नहीं है : काव्य का सहकारी मूल्य अवश्य है, प्राथमिक मूल्य नहीं है।

नव-निर्माण 'साहित्य की व्यापकता के उपादान'

इस भाषण-माला का नाम है 'नव-निर्माण' और प्रस्तुत भाषण का शीर्षक है 'साहित्य की व्यापकता के उपादान'। इनसे एक बात स्पष्ट होती है—हिंदी आज भारत की राष्ट्रभाषा है; उसे अपने पद के अनुरूप संपन्न बनाने के लिए उसका नव-निर्माण आवश्यक है। उसका शब्द-भंडार समृद्ध, उसका व्याकरण सरल तथा उसका साहित्य व्यापक होना चाहिए।

दूसरी बात इसके साथ यह उठती है कि साहित्य को व्यापक बनाने के साधन क्या हैं ? अर्थात्, साहित्य की व्यापकता के उपादान क्या हैं ?

मेरे जैसे व्यक्ति के मन में, जो साहित्य को मूलतः एक व्यक्तिपरक प्रतिक्रिया मानता है, साहित्य के निर्माण या नव-निर्माण की बात सहज ही नहीं बैठती। साहित्य को यदि हम वाङ्मय के अर्थ में प्रयुक्त करें तब तो ठीक है। वाङ्मय के अंतर्गत तो सृजन और व्यवहार अथवा रस और ज्ञान दोनों का साहित्य आ जाता है। व्यवहार या ज्ञान का साहित्य प्रायः जीवन की व्यावहारिक आवश्यकताओं की पूर्ति करता है; और जिस तरह हम जीवन में अन्य व्यवहारगत स्थूल साधनों का निर्माण, संघटन अथवा आयोजन-नियोजन करते रहते हैं, इसी तरह उनसे संबद्ध साहित्य का भी निर्माण किया जा सकता है और किया जाना भी चाहिए। और स्पष्ट शब्दों में, जहाँ तक हिंदी के विज्ञान, राजनीति, अर्थशास्त्र आदि से संबद्ध पारिभाषिक साहित्य के नव-निर्माण का प्रश्न है, वह संभव ही नहीं, नितांत वाछनीय है। इस क्षेत्र में हिंदी का कोष निर्धन है और उसकी पूर्ति राष्ट्र का हिंदी के प्रति और हिंदी का राष्ट्र के प्रति दायित्व है।

परंतु प्रश्न रस के साहित्य का है जिसे डी क्विन्सी ने 'शक्ति का साहित्य' कहा है, प्राचीन भारतीय अलंकारशास्त्र में जिसे 'काव्य' और आधुनिक पाश्चात्य आलोचनाशास्त्र में 'सृजन का साहित्य' नाम दिया गया है। इसके निर्माण या नव-निर्माण की संभावना कहाँ तक है ? हमारा साहित्य असंपन्न नहीं है; परंतु उसकी और अधिक श्रीवृद्धि किसको अप्रिय होगी ! पर प्रश्न यह है कि क्या हमारे सचेष्ट एवं संगठित प्रयत्नों द्वारा यह संभव होगा ? क्या सृजन के साहित्य का सचेष्ट प्रयत्नों द्वारा निर्माण किया जा सकता है, और यदि किया जा सकता है तो क्या यह सृजन का साहित्य होगा ? वास्तव में सृजन के साहित्य का निर्माण, यह विचार ही एक

प्रकार का विरोधाभास है। सृजन किया नहीं जाता, होता है; चेंष्टापूर्वक, योजना के अनुसार, निर्माण किया जाता है; सृजन तो अनिवार्य प्रेरणा के दबाव से होता है। उदाहरण के लिए, नागरी-प्रचारिणी सभा एक सामूहिक प्रस्ताव द्वारा 'शब्द-सागर' का निर्माण करा सकती थी, वैज्ञानिक तथा पारिभाषिक शब्दावली तैयार करा सकती थी, राजनीति और अर्थशास्त्र पर ग्रंथ प्रस्तुत करा सकती थी, अनेक प्राचीन ग्रंथों का संपादन करा सकती थी, परंतु 'पल्लव' या 'सेवासदन' की सृष्टि नहीं करा सकती थी। आज भी कोई सरकारी या गैर-सरकारी संस्था वैधानिक शब्दावली का निर्माण करा सकती है, सविधान के एक-दो या तीन अनुवाद प्रस्तुत कर सकती है; परंतु सविधान के मूल उद्देश्यों को सामने रखकर एक महाकाव्य की तो क्या, एक छोटे-से गीत की भी रचना नहीं करा सकती। इसका कारण स्पष्ट है; रस का साहित्य एक संगठित अथवा आयोजित प्रयत्न नहीं है, वह व्यक्ति का आत्म साक्षात्कार है, आत्माभिव्यंजन है। और व्यापक धरातल पर राष्ट्र का 'आत्म-साक्षात्कार' तथा आत्माभिव्यंजन भी हो सकता है, और होता है, परंतु उस रूप में भी वह सामूहिक अथवा आयोजित प्रक्रिया नहीं होता, उस रूप में भी राष्ट्र व्यक्ति के ही चिंतन द्वारा आत्म-साक्षात्कार करता है और व्यक्ति की ही वाणी में आत्माभिव्यंजन करता है। उदाहरण के लिए, गांधी के चिंतन में भारत ने आत्म-साक्षात्कार किया और रवीन्द्र की वाणी में आत्माभिव्यंजन। भारतीय रसाचार्य ने इसी परम सत्य को अनुभव और विचार की कसौटी पर पूरी तरह कस कर देख लिया था। तभी उसने काव्य के हेतुओं में सामूहिक या आयोजित प्रयत्न की कल्पना तक नहीं की। प्रतिभा, निपुणता और अभ्यास—ये तीनों ही वैयक्तिक गुण हैं। इन तीनों में भी प्रतिभा को सर्वप्रमुख माना गया है—और प्रतिभा एकांत वैयक्तिक संपत्ति है।

मैं यहाँ परंपरा के आचल में धारण लेने का प्रयत्न नहीं कर रहा; बुद्धि को ही प्रमाण मान रहा हूँ। प्रतिभा को मैं अनिवर्चनीय जन्मांतर-प्राप्त शक्ति के रूप में ग्रहण नहीं कर रहा; यद्यपि वैसे भी कोई माने तो मैं उससे विवाद नहीं करूँगा। प्रतिभा को मैं यहाँ चेतना के रूप में मानता हूँ। व्यक्ति की केंद्रीय शक्ति, जो अनुभूति, चिंतन, विचार, संकल्प, कल्पना आदि क्रियाएँ करती है, चेतना है। चेतना की प्रखरता, गहनता, सूक्ष्मता आदि को ही प्रतिभा का नाम दिया जाता है। जिसकी चेतना में ये गुण हो वही प्रतिभावान् है; वह चाहे पूर्वजन्म के सस्कारों का परिणाम हो या इस जन्म की परिस्थितियों का। प्रतिभा का निर्माण नहीं किया जा सकता, वह इतनी जीवत है कि निर्माता का स्पर्श भी सहन नहीं कर सकती। हमारा सगठित प्रयत्न केवल एक ही सहायता कर सकता है और वह यह कि साहित्य-सृजन के लिए अनुकूल परिस्थितियाँ उत्पन्न कर दे। उदाहरण के लिए, राज्य यह कर सकता है कि वह साहित्यकार को साधारण निर्वाह की चिंताओं से मुक्त कर दे, सस्थाएँ आदि खोल कर उसके साहित्य के प्रकाशन-वितरण आदि की उचित व्यवस्था कर दे। कुछ सीमित परिधि में यही कार्य परिषदों, सम्मेलनों और सभाओं द्वारा किया जा सकता है।

अब दूसरा प्रश्न यह है कि साहित्य की व्यापकता के उपादान क्या हैं? यह

भी मेरा दृष्टिकोण वही है। यदि आप मुझसे यह पूछें कि किन संगठित उपायो से हमारे साहित्य में व्यापकता का समावेश किया जा सकता है, तब तो मेरा उत्तर फिर यही होगा कि इस प्रकार के संगठित उपाय और साधन रस के साहित्य के लिए उपादेय नहीं हो सकते, व्यवहार के साहित्य के लिए उनकी उपादेयता अवश्य है। हा, इस प्रश्न को दूसरी तरह हल किया जा सकता है। ऐसे उपादान कौन-से हैं जिनके द्वारा साहित्य में व्यापकता आती है? अर्थात् व्यापक साहित्य के उपादान-तत्त्व क्या हैं? हमारे साहित्य में ये किस मात्रा में वर्तमान हैं? उनका विकास कहा तक और किस प्रकार संभव है? इसका उत्तर देने का प्रयत्न किया जा सकता है। साहित्य की व्यापकता का अर्थ उसके क्षेत्र की व्यापकता और उसके प्रभाव की व्यापकता। और इन दोनों के लिए सब से पहली आवश्यकता है साहित्यकार की चेतना की व्यापकता। चेतना की व्यापकता वास्तव में साहित्य की व्यापकता का मूल उपादान-तत्त्व है। चेतना की व्यापकता का सर्वप्रमुख उपादान है अनुभूति की व्यापकता। जिस साहित्यकार का भाव-जगत् जितना विस्तृत, अनेक-रूप तथा समृद्ध होगा, उतना ही व्यापक उसके साहित्य का क्षेत्र होगा। जिस कवि या साहित्यकार को जीवन के विभिन्न पक्षों का अनुभव हो, जिसने जीवन को गहरे में जाकर भोगा और सहा हो, उसी का भाव-जगत् विस्तृत और समृद्ध होता है। व्यापक अनुभूति का एक प्रमाण यह है कि उसमें परस्पर विरोधी पक्षों को भी ग्रहण करने की क्षमता होती है, उसके राग की परिधि में अनुकूल-प्रतिकूल, स्व-पर, सत्-असत्, सुंदर-कुरूप, मधुर-कटु और बिराट्-कोमल सभी के लिए अवकाश रहता है। यही नहीं, उसकी अनुभूति की आंच में परस्पर विरोधी तत्त्व घुल-मिल कर एक हो जाते हैं। वास्तव में यह समन्वय चेतना की सबसे बड़ी सिद्धि है। व्यापक साहित्य का मूल उपादान यही है। इसी को दृष्टि में रखते हुए संस्कृत के आचार्य ने महाकाव्य के लिए नाना रसों से विभूषित होना आवश्यक माना है। विदेश के मेघादी आलोचक रिचर्ड्स ने टूजेडी—दुःखात कथा—को इसीलिए काव्य का सर्वश्रेष्ठ रूप माना है। उन्होंने काव्य का उद्देश्य माना है मनोवृत्तियों का समीकरण; और अंतवृत्तियों में जितना ही अधिक विरोध होगा, उसका समीकरण उतना ही सफल और पूर्ण होगा। दुःखात कथा में करुणा और भय का सामंजस्य है। करुणा आकर्षक वृत्ति है और भय विकर्षक; अतएव ये दोनों अत्यंत विरोधी वृत्तियाँ हैं और इनका सामंजस्य स्वभावतः ही रचयिता की सबसे बड़ी सिद्धि है। इस प्रकार अनुभूति की व्यापकता साहित्य की व्यापकता का सबसे महत्त्वपूर्ण उपकरण सिद्ध होता है। प्रभाव की दृष्टि से तो इस उपकरण का महत्त्व और भी अधिक है—साहित्य मूलतः हृदय का व्यापार है और इसका माध्यम स्पष्टतः अनुभूति है। मानव-मानव के हृदय में देश-काल की सीमा का अतिक्रमण करता हुआ जो एक तार अनुस्यूत है, वह है राग। यह वह तार है जो हज़ारों वर्षों और मीलों के आर-पार आज भी वाल्मीकि या होमर और हमारे हृदय के बीच एक साथ झंझुट हो उठता है। रागात्मक जीवन के घरातल पर मानव-जीवन के सभी स्थूल भौतिक भेद मिट जाते हैं। यह शुद्ध मानवीय घरातल है, और शाश्वत साहित्य का सहज घरातल यही है।

इसकी स्वीकृति चिरंतन मानव-मूल्यों की स्वीकृति है। नैतिक मूल्यों की कठोरता साहित्य की कोमल आत्मा को सह्य नहीं; बौद्धिक मूल्यों की भेद-वृत्ति साहित्य की अखंड रसमयी आत्मा को प्रिय नहीं। मानव अपने अंतरतम रूप में जो है, वही साहित्य का विषय है। जहाँ वह न नीतिवादी है और न बुद्धिवादी, वहाँ वह रागात्मक है, और उसी से साहित्य का सीधा संबन्ध है। भारतीय आचार्य ने साधारणीकरण के सिद्धांत द्वारा इसी परम सत्य की घोषणा की है। साहित्य के अन्य उपादान कल्पना, विचार और अभिव्यक्ति भी हैं। परंतु ये तीनों अनुभूति से स्वतः-संबद्ध हैं। कल्पना और विचार-क्षेत्र की व्यापकता व्यापक अनुभूति का प्रायः सहज परिणाम ही होती है। जिसका अनुभव-क्षेत्र व्यापक है, उसकी कल्पना भी निश्चय ही व्यापक होगी और उनके विचारों में भी व्यापकता होगी। इसी प्रकार अभिव्यक्ति भी पूर्णतः अनुभूति के आश्रित है। इन सब के इस अन्योन्याश्रय संबन्ध के कारण ही श्रोत्रे ने काव्य का केवल एक उपादान माना है, और वह है सहजानुभूति, जिसमें उन्होंने अनुभूति, कल्पना, विचार और अभिव्यक्ति सभी का समावेश कर दिया है।

इस प्रकार मेरे मतव्य का सार यह है कि साहित्य की व्यापकता का मूल और एकमात्र उपादान चेतना की व्यापकता है। हिंदी-साहित्य में अब तक जो व्यापकता है उसका कारण उसके साहित्यकारों की चेतना का यही विस्तार है। प्रेमचंद के साहित्य की व्यापकता के लिए उनकी चेतना की व्यापकता ही उत्तरदायी है, जो जाति और वर्ग-भावना से ऊपर थी, जिसमें समस्त उत्तर-भारत की जन-चेतना अंतर्भूत हो गई थी। अब स्वतंत्रता के बाद भारत के जीवन में व्यापक परिवर्तन हुआ है। भारत की राष्ट्रभाषा होने के बाद हिंदी का प्रभाव-क्षेत्र व्यापक होता जा रहा है। वह अब उत्तर-पश्चिम भारत की भाषा न रहकर संपूर्ण भारत की भाषा स्वीकृत हो गई है, अब धीरे-धीरे उसका प्रयोग बढ़ता जा रहा है। इसका स्वाभाविक परिणाम यह होगा कि हिंदी भाषा और साहित्य का स्वरूप व्यापक होगा। जब बंगला, गुजराती, मराठी और दक्षिण की समृद्ध भाषाओं के साहित्यकार इस भाषा को बोलेंगे और लिखेंगे तो उनकी अभिव्यजनाएँ, उनके मुहावरे और कहावतें, उनकी रचना-महिमाएँ निश्चय ही इसमें आयेंगी और इसका रूप अधिक व्यापक और लचीला होता जायेगा। साहित्य की व्यापकता भी अनिवार्य है। हिंदी-साहित्य-कार क्रमशः एक प्रदेश का नागरिक न रह कर भारत का नागरिक बन रहा है, उसका पाठक-समाज बृहत्तर होता जा रहा है जिसमें नाना प्रकार की अभिरुचि और सत्कारों के नर-नारियों का समावेश हो रहा है। इन सब कारणों से उसकी अपनी चेतना का विस्तार होना अनिवार्य है। जब वह प्रयाग या दिल्ली, उत्तरप्रदेश या बिहार के घरातल पर नहीं, भारतीय घरातल पर भावना करेगा, तब स्वभावतः वह भारतीय साहित्य की ही सृष्टि करेगा, जिसका रसात्मक प्रभाव कहीं अधिक व्यापक होगा। उसमें बंगला की भावोष्ण कला, मराठी की दृढ़ता, गुजराती की व्यावहारिकता, दक्षिणी भाषाओं की संस्कारिता, और उर्दू की चटख और चमक हिंदी की समन्वय-शीलता में पग कर एकरूप हो जायेंगी। इस दिशा में भी हमारा संगठित प्रयत्न केवल

अनुकूल परिस्थितियाँ उत्पन्न कर सकता है। उदाहरण के लिए, भारत की समृद्ध भाषाओं के प्राचीन-नवीन ग्रंथों के अनुवाद की व्यवस्था इस दिशा में एक महत्त्वपूर्ण कार्य होगा। उनके अध्ययन और मनन से हिंदी के साहित्यकार को अपनी निपुणता (Culture) का विकास करने में सहायता मिलेगी। उसकी चेतना की समृद्धि में भी इस अनूदित साहित्य का बड़ा योग होगा। दूसरा उपयोगी प्रयत्न हो सकता है अन साहित्यिक अध्ययन-केंद्रों की स्थापना। इनके द्वारा हिंदी का साहित्यकार भारतीय साहित्यकारों के साथ प्रत्यक्ष संपर्क में आ सकेगा। प्रत्यक्ष संपर्क का अपना विशेष लाभ है, व्यक्तित्व का जीवित सस्पर्श चेतना को स्फूर्ति प्रदान करता है। तीसरा एक और भी आयोजन हो सकता है और वह कदाचित् अधिक उपयोगी हो सके। हिंदी के माध्यम से भारत के भिन्न-भिन्न साहित्यों की मूल प्रवृत्तियों का विश्लेषण कर समान तत्त्वों का संयोजन किया जाये। इससे एक तो भारतीय साहित्य की एक समन्वित रूपरेखा प्रस्तुत की जा सकेगी, दूसरे हिंदी और हिंदी की भाँति दूसरी भाषाओं के साहित्यकारों को व्यापक धरातल पर भावन करने में भी सहायता मिलेगी। इसी प्रकार के और भी प्रयत्न संभव हैं। इनसे साहित्यकार की चेतना के उस अंग की श्रीवृद्धि में सहायता मिलती है जिसे शास्त्र में 'निपुणता' कहा गया है; क्योंकि 'निपुणता' ही एक ऐसा गुण है जो बहुत-कुछ यत्न-साध्य है। परंतु अतः मैं फिर निवेदन करता हूँ कि ये प्रयत्न केवल परिस्थिति-मात्र ही रह सकते हैं, प्रेरणा नहीं। प्रेरणा या दिशा-निर्देशन की दृष्टि से इनका योग इतना भी नहीं जितना कि यातायात की गतिविधि का नियंत्रण करने में चौराहे पर खड़े पुलिस के सिपाही का।

साहित्य और समीक्षा

साहित्य का जीवन से दुहरा संबंध है : एक क्रिया रूप में, दूसरा प्रतिक्रिया रूप में। क्रियारूप में वह जीवन की अभिव्यक्ति है, सृष्टि है; प्रतिक्रिया रूप में उसका निर्माता और पोषक है। जिस प्रकार एक सुपुत्र अपने पिता से जन्म और पोषण पाकर उसकी सेवा और रक्षा करता है, उसी प्रकार साहित्य भी जीवन से प्राण और रक्त-मांस ग्रहण करके फिर उसको रस प्रदान करता है। जीवन की मूल भावना है आत्म-रक्षण, जिसे मनोवैज्ञानिकों ने जीवनेच्छा कहा है। आत्मरक्षण के उपायो में सबसे प्रमुख उपाय आत्माभिव्यक्ति ही है। अतः क्रिया रूप में साहित्य आत्म-रक्षण अथवा जीवन का एक सार्थक प्रयत्न है। यही अभिव्यक्ति जब ज्ञान-राशि का संचित कोष बन जाती है तब प्रतिक्रिया रूप में मानव-जीवन का पोषण और निर्माण करती है।

उपयोगिता का प्रश्न

जैसा मैंने अभी कहा, मनुष्य की समस्त क्रियाएं आत्म-रक्षण के निमित्त होती हैं, प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष, सही या गलत, उनका यही उद्देश्य होता है—और वास्तव में उनकी सार्थकता भी इसी में है। अतएव हमारे प्रयत्नों का मूल्य आकने की कसौटी यही है कि वे आत्म-रक्षण में कहा तक सार्थक होते हैं। यहाँ आत्म का अर्थ स्पष्ट कर देना आवश्यक है। आत्म-रक्षण का तात्पर्य उस स्वार्थवृद्धि से नहीं है जो अपने में ही मंकुचित रहती है। सचमुच आत्म-रक्षण की परिधि में समाज, देश, विश्व सभी कुछ आ जाता है। अपनी रक्षा के लिए व्यक्ति को अपने वातावरण और परिस्थिति से सामंजस्य स्थापित करना अनिवार्य है। व्यापक रूप में जो-कुछ धर्म की परिधि में आता है, वही सब आत्म-रक्षण की परिधि में भी आ जाता है, क्योंकि धर्म उन सभी प्रयत्नों की समष्टि है जो जीवन को धारण किये रहने के निमित्त होते हैं। अतएव हमें प्रत्येक क्रिया या वस्तु का मूल्य परखने के लिए एक बात देखनी चाहिए : वह कहा तक धर्मानुकूल, अर्थात् कहा तक जीवन के जीने में उपयोगी है।

जहां तक इस कसौटी का प्रश्न है, हमारी धारणा है कि इस विषय में आस्तिक-नास्तिक, विश्वासी-वैज्ञानिक, प्रगतिवादी और प्रतिक्रियावादी किसी का भी मतभेद न होगा। परंतु उपयोगिता की परीक्षा सब एक ढंग में न कर सकेंगे। उपयोगिता का एक तो स्थूल और प्रत्यक्ष रूप है जिसको पकड़ लेना सहज-सुलभ है। प्रत्येक युग का स्थूलद्रष्टा

सुधारक सदैव इसी को लेकर लंबे-चौड़े व्याख्यान देता रहा है—द्विवेदी-युग में साहित्य का यही रूप ग्रहण किया गया था। उस समय लोगो के पास कुछ मोटे-मोटे नैतिक सिद्धांत थे, जिनके अनुसार साहित्य को परखकर वे उस पर सत् का लेबिल लगा देते थे। यह मूल्यांकन किस प्रकार थोड़ा लाभ और अधिक हानि करता है, इसका ज्वलंत प्रमाण है उस समय का साहित्य—जिसका महत्त्व आज प्रायः ऐतिहासिक ही रह गया है। इसके विपरीत उपयोगिता का एक सच्चा और सूक्ष्म रूप भी है, जिसको देखने के लिए मोटी नजर काम नहीं देती। बाहर से देखने पर जो बात अत्यंत जीवनप्रद मालूम पड़ती है, वह अपने आत्यंतिक रूप में जीवन का गतिरोध करती है, ऐसा हम प्रायः देखते हैं। उदाहरण के लिए, अपने पिछले सुधार-युग—साहित्य में जो द्विवेदी-युग है, समाज में वही सुधार-युग—का जीवन लिया जा सकता है। नीति की चर्चा करते-करते किस प्रकार उस जीवन में दंभ, पाखंड और असहानुभूति का प्रवेश हो गया, यह कोई रहस्य नहीं है। अतएव उपयोगिता को हमें गहराई में जाकर देखना चाहिए और परखना चाहिए उसका स्थायी मूल्य, न कि तात्कालिक मात्र।

वस्तु का स्थायी महत्त्व बहुत-कुछ उसकी आनंददायिनी शक्ति पर निर्भर रहता है। जो आनंददायक है वह उपयोगी है ही, इस बात को मूलकर आलोचक प्रायः सुदूर-से-सुदूर साहित्य के प्रति अन्याय कर बैठता है। हिंदी के रीतिकालीन साहित्य की उपेक्षा इसका एक प्रमाण है। 'कला कला के लिए है' और 'कला जीवन के लिए है', इन दोनों सिद्धांतों में जो द्वन्द्व-युद्ध चलता है, वह बहुत-कुछ इसी मूल के कारण। 'कला कला के लिए है' सिद्धांत का प्रतिपादक भी वास्तव में शुद्ध आनंद को ही कला का उद्देश्य मानता है, उधर कला को जीवन की परिचारिका मानने वाला संप्रदाय भी उसके द्वारा पहले आनंद ही खोजता है। इसके प्रमाण में स्वयं आँस्कर वाइल्ड और रस्किन के अनेक उद्धरण पेश किये जा सकते हैं। आनंद की उपेक्षा करके कला जीवित नहीं रह सकती। स्थूल-से-स्थूल रूप में भी उसकी सार्थकता 'काता-सम्मिलिततयोपदेशयुजे' में ही है। अतएव काव्य की कसीटी है उसकी शुद्ध आनंददायिनी शक्ति, जिसे अपने शास्त्रकारों ने रस कहा है। रस का अर्थ व्यापक रूप में आनंद से चलकर जीवन-पोषक तत्त्व तक है। चरक में रस शब्द का यही तात्पर्य है। जीवन अथवा आनंद मनुष्य क्या, प्राणि-मात्र का चिरंतन लक्ष्य है। समय के अनुसार उसका बाह्य सदैव बदलता रहा है—जीने की विधि बदलती है, परंतु जीना (आनंद-प्राप्ति के लिए प्रयत्न करना) तो निश्चय ही एक शाश्वत सत्य है—इसको धीरे-से-धीरे अशाश्वतवादी भी अस्वीकृत नहीं कर सकता।

यह मान लेने पर कि कलाकृतियों का सापेक्षिक महत्त्व उनकी आनंददायिनी शक्ति पर आश्रित है, दो प्रश्न उठते हैं : आनंद का परिमाण कौन निश्चय करे ? और कैसे करे ? 'कौन' का उत्तर है : अधिकारी, भोक्ता या अनुभवकर्त्ता, जिसकी में निश्चित विशेषताएं मानता हूं संवेदनशीलता और संस्कृत-शिक्षित मति। काव्य का जीवन की अन्य अभिव्यक्तियों की भांति एक विशेष माध्यम है और एक विशेष शैली। अर्थात् वह जीवनाभिव्यक्ति की एक विशेष कला है, जिसका अपना

पृथक् रूप है, अपने पृथक् लक्षण-नियम हैं, और इनसे घनिष्ठ परिचय रखने वाला व्यक्ति ही उसके निर्णय करने का अधिकारी है। जीवन की विभिन्न विद्याओं और कलाओं की भाँति ही वह अधिकारियों की, विशेषज्ञों की वस्तु है, जनसाधारण की नहीं। दूसरा प्रश्न है : कैसे करे ? तो विशेषज्ञ के लिए कलाकृतियों का सापेक्षिक महत्त्व आंकना, सूक्ष्म शब्दों में आनंद का परिमाण आंकना कठिन नहीं है। उसके लिए सबसे निम्नान्त मार्ग है पहले यह देखना कि कृति का कर्ता कहाँ तक उसमें अपने व्यक्तित्व को अनूदित अर्थात् लय कर सका है और फिर यह भी देखना कि यह व्यक्तित्व अपेक्षाकृत कितना प्राणवान् है। अधिक प्राणवान् व्यक्तित्व का पूर्ण अनुवाद या लय कम प्राणवान् व्यक्तित्व के पूर्ण लय की अपेक्षा गुस्तर कार्य है, स्वभावतः उसके द्वारा प्राप्त आनंद अधिक संशुद्ध और परिपक्व होगा और कृति का महत्त्व भी गुस्तर होगा। कला का मूल्य कलाकार के आत्माभिव्यंजन पर निर्भर है : उसका आत्म जितना प्राणवान् और जितना निष्कपट, तीव्र एवं संपूर्ण होगा, कला उतनी ही रसवती और जीवनप्रद होगी। हाँ, रस की अनुभूति और अभिव्यक्ति के विषय में थोड़ा विवाद उठ सकता है। अनुभूति के लिए तो कोई निश्चित सिद्धांत बना देना कठिन है, परंतु रसाभिव्यक्ति की शक्ति निश्चय ही कलाकार के आत्माभिव्यंजन पर निर्भर है। यह आत्माभिव्यंजन जितना निष्कपट, तीव्र एवं संपूर्ण होगा कला उतनी ही रसवती होगी—वह एक प्राणवान् जीवन का जितना सफल अनुवाद होगी, उतनी ही जीवनप्रद भी होगी।

अतः साहित्य की आत्मा है रस, और इस रस की परीक्षा करना आलोचना का उद्देश्य है।

परीक्षण-विधि

अब हमें रस-परीक्षण की विधि का अध्ययन करते हुए उसके कुछ सिद्धांतों को स्थिर करना है—ये ही वास्तव में समीक्षा के मूल सिद्धांत होंगे। रस की व्याख्या मैं ऊपर कर चुका हूँ इसका अर्थ है आनंद। कोई रचना रसवती तभी हो सकती है जब रचयिता उसमें अपने व्यक्तित्व को पूर्णतः अनूदित कर दे। अपने व्यक्तित्व का अनुवाद ही रचयिता के लिए सबसे बड़ा आनंद है, इसी के अनुसार उसकी रचना में भी आनंद देने की शक्ति होगी—और आनंद केवल मनोरंजन नहीं है, उसका अभिप्राय है अंतर्वृत्तियों का सामंजस्य।

धर्म की व्यवस्था करते हुए आचार्य ने उसके चार लक्षण बताये हैं आत्मनः प्रिय, सदाचार, स्मृति और वेद (के अनुकूल)। ये चार बातें हमें आलोचना के मूल सिद्धांत स्थिर करने में सहायक होंगी। सबसे पहली बात जो रस-परीक्षण के लिए आवश्यक है, वह है आत्मनः प्रिय—कोई कृति आलोचक को स्वयं कैसी लगती है, उसका अध्ययन करने पर उसकी अपनी मानसिक प्रतिक्रिया क्या होती है, यह देखना। आलोचना कितनी ही वैज्ञानिक और राग-द्वेषहीन होने का दावा क्यों न करे, आलोचक की व्यक्तिगत धारणा और प्रतिक्रिया उसमें प्रमुख कार्य करेगी ही। तभी वह वास्तव में साहित्य

का अंग बन सकती है। परंतु 'आत्मनः प्रिय' का संकुचित अर्थ आलोचना के लिए उसी प्रकार घातक होगा, जिस प्रकार धर्म के लिए। आचार्य जहां धर्म का लक्षण 'अपनी आत्मा को प्रिय होना' करता है, वहां आत्मा से उसका तात्पर्य शुद्ध अविकृत अंतःकरण से है। इसी प्रकार आलोचक का आत्म भी शिक्षित और संस्कृत होगा, यह पहले से ही मान लिया गया है। साधारण पाठक की अपेक्षा उसकी रसानुभूति तीव्र और अभिरुचि परिष्कृत होगी, जो उसे बिना कठिनाई के सुंदर और असुंदर की पहचान करा सकेगी। साथ ही वह केवल 'क्या सुंदर है?' यही देखकर संतुष्ट न हो जाएगा, वरन् यह भी जानने का प्रयत्न करेगा कि ऐसा क्यों है। 'क्यों' का विवेचन उसे सीधा मनोविज्ञान और सौंदर्यशास्त्र की ओर ले जाएगा। वह कलाकार का मनो-विश्लेषण करता हुआ अपने मन की स्थिति का भी अध्ययन करेगा और दोनों के बीच तारतम्य ढूढ़कर किसी कलाकृति-विशेष के प्रिय अथवा अप्रिय लगने का कारण उपस्थित करेगा। उधर सौंदर्यशास्त्र अथवा काव्यशास्त्र, जो मनोविज्ञान का ही एक अंग है, कृति के रूप का विवेचन करने में सहायता देगा, और वह अनुभूति के साथ अभिव्यक्ति की प्रसादिनी अथवा अप्रसादिनी शक्ति का विश्लेषण भी कर सकेगा।

परंतु अभी उसका कार्य अपूर्ण ही है। 'आत्मनः प्रिय' के साथ धर्म की भांति साहित्य के लिए भी सदाचार, स्मृति और वेद के अनुकूल होना अनिवार्य है। आचार का अर्थ है : सदा आचार—अर्थात् सज्जनो का आचार, और सज्जनों के आचार से तात्पर्य है सामाजिक हितों के अनुकूल व्यवहार। अतएव साहित्य में केवल व्यष्टि के ही प्रसन्न करने का गुण नहीं, समष्टि के भी प्रसादन का गुण होता है। आगे है स्मृति—अर्थात् विधान—राष्ट्र-नियम, और उसके आगे है वेद—शाश्वत ज्ञान—चिरंतन सत्य। इनमें दूसरा और तीसरा लक्षण बहुत सीमा तक काल-सापेक्ष है। समाज और राष्ट्र—आज हम इन दोनों का समाहार समाज शब्द में ही कर सकते हैं—का विधान समय के अनुसार बदलता रहता है, अतएव हमें इनके अनुसार साहित्य का मूल्यांकन करते समय सावधानी से काम करना चाहिए। हमें समाज के बाह्य आवरण को चीरकर उसके मूल मानवीय तत्त्वों को पकड़ना पड़ेगा। ऐसा करने का एक सीधा उपाय है। किसी प्राचीन कलाकृति को लेकर पहले तो आलोचक यह स्पष्ट करे कि जिस समय आलोच्य वस्तु की रचना हुई थी, उस समय समाज की क्या अवस्था थी—किन सामाजिक प्रेरणाओं ने उनके निर्माण में योग दिया था, और फिर उन कारणों की छानबीन करे जिनके द्वारा एक देश-काल की कृति दूसरे—सर्वथा भिन्न देश-काल—के व्यक्तियों को प्रिय लगती है। कहने की आवश्यकता नहीं है कि यही वह मानवीय तत्त्वों को पकड़ लेगा और साहित्य को केवल सामयिकता की कसौटी पर कसने की भूल न करेगा।

यहां एक महत्त्वपूर्ण प्रश्न उठाया जा सकता है—साहित्य वैयक्तिक चेतना है या नामूहिक : सामाजिक ? व्यक्ति और समाज, व्यष्टि और समष्टि दोनों में अन्योन्याश्रय संबंध है। व्यक्ति से ही समाज बनता है। दूसरी ओर व्यक्ति समाज की एक इकाई भी है। फिर भी समग्रतः विचार करते हुए यदि दोनों का सापेक्षिक महत्त्व

आर्कें तो व्यक्ति की सत्ता समाज की सत्ता से अधिक बलवती ठहरती है। वैसे तो व्यक्ति समाज का एक अंग है और समाज पर निर्भर रहता है, पर समय आने पर वह उससे ऊपर उठ सकता है, उसको उपेक्षित ही नहीं ओवरहाूल भी कर सकता है। संसार का इतिहास लक्ष-लक्ष कर उठाकर इस सत्य का समर्थन कर रहा है। समाज का अधिकांश जनसाधारण—मैं वर्ग की ओर सकेत नहीं कर रहा—से ही बना हुआ है और महान् साहित्य की सृष्टि साधारण प्रतिभा की शक्ति से बाहर है—महान् साहित्य असाधारण प्रतिभा और उद्दीप्त क्षणों की अपेक्षा करता है—शेक्सपियर को 'फाइन फ्रेंजी' वाली उक्ति कोरी कविता नहीं है—वह एक स्वानुभूत सत्य है। व्यक्ति की चेतना पर समाज—देश का प्रभाव पड़ता है और खूब पड़ता है, परंतु यह कहना कि रवीन्द्रनाथ के संपूर्ण साहित्य का श्रेय केवल उनके सामंतीय वातावरण और पूजी-वाद को ही है अथवा कबीर की कविता के लिए केवल उनका हीन जाति में जन्म लेना ही उत्तरदायी है, छिछली वर्ग-मनोवृत्ति का परिचय देना है।

आलोचना के प्रचलित संप्रदाय

आज आलोचना के कई संप्रदायों के नाम सुनाई देते हैं। इनमें तीन मुख्य हैं : १. प्रभाववादी, २. शास्त्रीय, और ३. वैज्ञानिक।

इनमें सबसे अधिक बढनाम है प्रभाववादी संप्रदाय। आज एक आलोचक दूसरे को हीन प्रमाणित करने के लिए उसे फौरन इमप्रेशनिस्ट कह देता है। परंतु वास्तव में आलोचना की पहली सीढ़ी है—प्रभाव ग्रहण करना। उसकी बहुत-कुछ शक्ति इन प्राथमिक प्रभाव-प्रतिविवो पर निर्भर रहती है। फिर भी उसका कार्य यहीं समाप्त नहीं हो जाता। 'कैसा है ?' के साथ ही यदि वह 'क्यों है ?' की व्याख्या नहीं करती तो आलोचक की अपनी प्रतिक्रियाओं का महत्त्व रहने पर भी, उसकी आलोचना हल्की और स्केची होगी, उसमें आश्वस्त करने की शक्ति नहीं होगी, जिसका परिणाम यह होगा कि पाठक अपनी अभिरुचि के अनुसार तुरंत ही उनका ग्रहण या त्याग कर देगा। 'क्यों है ?' की व्याख्या, जैसा मैं पीछे कह आया हूँ, स्वभावतः मनो-विज्ञान, सौंदर्यशास्त्र आदि की अपेक्षा करेगी और आलोचक को शास्त्रीय शैली का भी आदर करना ही पड़ेगा ! वास्तव में व्याख्या करने के लिए, आश्वस्त करने के लिए, आलोचना की शास्त्रीय पद्धति का आलंबन अनिवार्य है—आलोचना में गाम्भीर्य और स्थायित्व इसी से आता है। इसके आगे वैज्ञानिक पद्धति आती है, जो वस्तु और परिस्थिति के अंतःसंबंध, वस्तु के तत्त्वों के वर्गीकरण और उसके स्थान-नियोजन पर विशेष बल देती है। पहली दो पद्धतियों में—अर्थात् 'कैसा है ?' और 'क्या है ?' के विवेचन में आलोच्य वस्तुओं का बहुत-कुछ मनोगत रूप व्यक्त किया जाता है, वैज्ञानिक पद्धति वस्तु के वस्तुगत रूप को स्पष्ट करने का दावा करती है। साहित्य या कला का एकांत वस्तुगत रूप क्या होता है और वैज्ञानिक पद्धति उसको कहाँ तक ग्रहण और स्पष्ट कर सकती है, यह मैं अभी नहीं समझ सका, परंतु इस पद्धति का अपना महत्त्व असंदिग्ध है। इसकी सबसे बड़ी उपादेयता यह है कि आलोचक की अपनी धारणाओं

में राग-द्वेष की मात्रा अत्यंत संयत हो जाती है, एवं उसकी अभिव्यक्ति अधिक-से-अधिक बुद्धिसंगत हो जाती है। दूसरे, 'क्यों' की व्याख्या करने के लिए भी वस्तु और परिस्थिति के अंत संबंध का ज्ञान अनिवार्य है; तीसरे, उसका स्थायी महत्त्व आकने के लिए उसकी परंपरा स्थिर करते हुए इतिहास में स्थान-नियोजन करना भी सर्वथा अभीष्ट है। इस प्रकार आलोचना की इन विभिन्न प्रणालियों में अतःसापेक्ष है, विरोध नहीं। हां, अपने में वे अवश्य अपूर्ण हैं। सुलभा हुआ आलोचक मतवादों के फेर में न पड़ता हुआ, उनका सार्थक उपयोग करता है।

अंत में हम कह सकते हैं कि आलोचक के कर्तव्य-कर्म दो हैं : पहला है लेखक और पाठक के बीच द्विभाषण। इसकी परिधि में व्याख्या, निर्णय और स्थान-नियोजन सभी-कुछ आ जाता है।

दूसरा है आलोच्य वस्तु के माध्यम से अपने को अभिव्यक्त करना, जिसके बल पर ही आलोचना साहित्य-पद को प्राप्त हो सकती है।

संक्षेप में, मेरी साहित्य और समीक्षा-विषयक मान्यताएं निम्न हैं :

१. साहित्य आत्माभिव्यक्ति है। आत्माभिव्यक्ति ही आनंद है, रस है—यह लेखक के लिए, फिर प्रेषणीयता के नियमानुसार पाठक के लिए। और, रस जीवन का सबसे बड़ा पोषक तत्व है।

२. आत्माभिव्यक्ति आत्म-रक्षण का, जो जीवन की प्रेरक शक्ति है, प्रमुख साधन है।

३. जीवन की अन्य अभिव्यक्तियों की भांति साहित्य भी एक विशेष प्रकार की अभिव्यक्ति है—उसका एक विशेष स्वरूप और विशेष शैली अथवा कला है—जिसको ग्रहण करने के लिए एक विशेष प्रकार की शिक्षा की आवश्यकता है। अतएव उसके अधिकारी पारखी उस कला के विशेषज्ञ ही हो सकते हैं, जनसाधारण नहीं, वे तो अधिक-से-अधिक उसका रस ले सकते हैं।

४. साहित्य का मूल्य साहित्यकार के आत्म की महत्ता और अभिव्यक्ति की संपूर्णता एवं सचाई के अनुपात से ही आकना चाहिए। अन्य मान एकांगी है, अतः प्रायः धोखा दे जाते हैं।

५. साहित्य वैयक्तिक चेतना है, सामूहिक नहीं। जब मैं ऐसा कहता हू तो व्यक्ति पर समूह के ऋण का तिरस्कार नहीं करता। परंतु मैं यह निश्चित रूप से मानता हूँ कि समूह (समाज) अधिक-से-अधिक व्यक्ति का निर्माता हो सकता है, स्रष्टा नहीं। समाज का प्रभाव व्यक्ति पर उसकी अपनी शक्ति के विलोम अनुपात से पड़ता है। इसलिए इतिहास का केवल आर्थिक या भौतिक व्याख्यान करना मानव-शक्तियों का उपहास करना है। आज हमारे प्रगतिवादी आलोचक यही करके प्राचीन और नवीन साहित्य के साथ अन्याय कर रहे हैं।

६. समीक्षा में भी मैं समीक्षक की आत्माभिव्यक्ति को—जिसमें उसकी भावुकता अर्थात् रसज्ञता, बुद्धि, मानसिक संतुलन आदि सभी कुछ आ जाता है—प्रमुख

२१८ : व्याख्या के चरण

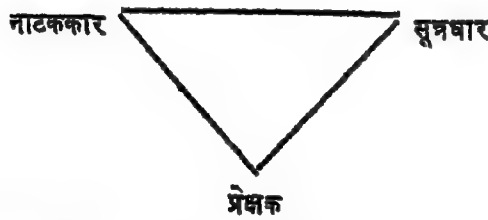
मानता हूँ। मानव-जगत् में, विशेषकर साहित्य-जगत् में, वस्तु का एकांत वस्तुगत-रूप भी ग्रहण किया जा सकता है, यह मैं नहीं मानता।

७. स्वभावतः साहित्य के अन्य अंगों की भाँति समालोचना में भी साधारणीकरण को मैं अनिवार्य मानता हूँ।

अर्थात् आलोचक एक विशेष रस-ग्राही पाठक है और आलोचना उस गृहीतरस को सर्वसुलभ करने का प्रयत्न। इस प्रयत्न में आलोच्य कृति के सहारे आलोचक जितनी सचाई और सफाई के साथ अपने को व्यक्त कर सकेगा, उतना ही उसकी आलोचना का मूल्य होगा।

नाटक का प्रेक्षक और समीक्षक

नाटक के त्रिकोण के तीन बिंदु हैं : नाटककार, निर्माता (या सूत्रधार) और प्रेक्षक। अभिनेता का अंतर्भाव निर्माता में और समीक्षक का प्रेक्षक में हो जाता है। इनमें नाटककार नाटक के सवेद्य तत्त्व की सृष्टि करता है, निर्माता उसका अभिव्यंजन या संप्रेषण करता है और प्रेक्षक उसका ग्रहण अथवा भोग करता है। मेरे मन में इस त्रिक की कल्पना एक ऐसे त्रिकोण के रूप में आती है जिसका आधार ऊपर है और शीर्षबिंदु नीचे :



इस त्रिक में स्वभावतः नाटककार की स्थिति मूलवर्ती है और इसलिए प्राथमिक भी; सूत्रधार संप्रेषण का माध्यम है, जिसका महत्त्व अनिवार्य है, और प्रेक्षक इस संप्रेषण का लक्ष्य-बिंदु है। अभिनव ने इसी दृष्टि से कवि के रस को बीज और सामाजिक के रस को नाट्य का फल कहा है : "तदेवं मूलबीजस्थानीयं कविगतो रसः। तत्र फलस्थानीयं सामाजिकरसास्वादः।" भारतीय नाट्यशास्त्र में इनके सापेक्षिक महत्त्व के विषय में काफी चर्चा रही है। प्रारंभ में सूत्रधार का महत्त्व अधिक था—वास्तव में नाट्यकार वही था और नाट्यशास्त्र की रचना उसी को केन्द्र मानकर की गई है। भरत के विवेचन से स्पष्ट है कि नाटक अर्थात् शब्दार्थमयी नाट्यवस्तु संपूर्ण नाट्य-योजना का एक अंग-मात्र है और उसी तर्क से नाटककार का स्थान समर्पण का है, निर्माता का नहीं। निर्माता या नाट्यकार का यह गौरव भरत-सूत्र के पहले दो व्याख्याताओं—लोल्लट और शकुन—तक अक्षुण्ण रहा। लोल्लट का आरोपवाद और शकुन का अनुकृतवाद वस्तुतः नाट्य-कला को ही रस का मूलधार मान कर चलते हैं। इस प्रकार भारतीय नाट्यशास्त्र के विकास के आरंभिक युग में रस का अर्थ

१. 'अनामिका द्वारा आयोजित हिंदी नाट्य-महोत्सव की दर्शक-समीक्षक गोष्ठी के अध्यक्ष-पद से वाचित कलकत्ता, दिसंबर, १९६४।

२. सप्ताहर

नाट्यरस ही था और उसकी सिद्धि रंगमंच पर ही मान्य थी। भरत के अनुसार रस का अर्थ था एक ऐसी भावप्रधान कलात्मक स्थिति जिसकी सृष्टि नाट्य-उपकरणों के माध्यम से रंगमंच पर होती थी। लोल्लट ने रस-सूत्र की व्याख्या में एक शब्द—‘अनुसंधान’ का प्रयोग किया है :

“...मुख्यया वृत्त्या रामादावनुकार्ये, अनुकर्तरि च नटे रामादिरूपतानुसन्धान-चलादिति।” (अभिनवभारती)

अर्थात् रस की मूल स्थिति अनुकार्य रामादि में रहती है, परन्तु नाट्य-कौशल के दल से प्रेक्षक को नर्तक में भी उसकी प्रतीति हो जाती है। यह ‘अनुसंधान’ शब्द भारतीय अभिनय-कला के इतिहास का अनुसंधान करने में अत्यंत उपयोगी है। आचार्यों ने इसके सामान्यतः दो अर्थ किये हैं—(१) आरोप, और (२) अभिमान। यद्यपि इन दोनों शब्दों की व्यंजना यही है कि प्रेक्षक नाट्य-सौंदर्य के प्रति प्रलुब्ध होकर कुछ समय के लिए अभिनेता को राम समझने लगता है, फिर भी दोनों की अर्थ-छायाओं में सूक्ष्म भेद है जो अनुकार्य के साथ अनुकर्ता के तादात्म्य के मात्रा-भेद को स्पष्ट करता है। आरोप में अनुकर्ता और अनुकार्य के पार्थक्य की प्रतीति अधिक है जबकि अभिमान में यह भेद-प्रतीति अत्यंत क्षीण हो जाती है—अर्थात् आरोप की अपेक्षा अभिमान द्वारा व्यंजित नाट्य-भ्रम अधिक अंतरंग और गहरा होता है। इसी प्रकार शकुन ने रस को अनुकृत स्थायी का पर्याय मानकर अनुकरण अर्थात् अभिनय-कला में रस की मूल सिद्धि का व्याख्यान किया। कहने का अभिप्राय यह है कि ईसा की पांचवी-छठी शताब्दी तक नाट्यकार का महत्त्व नाटककार से कम नहीं था, थोड़ा ज्यादा ही हो सकता है। परन्तु धीरे-धीरे इस क्रम में परिवर्तन होने लगा और अभिनवगुप्त की आत्मवादी प्रतिपत्ति के बाद तो चतुर्विध-अभिनय-रूपा नाट्य-कला शब्दार्थ-सपदा के समान रसाभिव्यक्ति का माध्यम-उपकरण मात्र बनकर रह गई। भोज ने स्पष्ट शब्दों में घोषणा कर दी “अतः अभिनेतृभ्य कवीन् एव बहु मन्या-महे...” इतना ही नहीं, अभिनेता को केवल ‘पात्र’—अर्थात् रसाभिव्यक्ति का वाहन मात्र मान लिया गया जो स्वयं रसानुमूति करने में असमर्थ होता है।

दोनों के सापेक्षिक महत्त्व की और अधिक विवेचना कर इस नाट्य-महोत्सव में श्री जगदीशचंद्र माथूर और श्री अलकाजी को लढाने का मेरा कोई इरादा नहीं है। सही बात तो शायद वही है जो भोज ने कही है; पर इस मान्यता का अधिक प्रसार हो जाने से भारतीय रंगमंच का विकास अवरुद्ध हो गया जिसका प्रभाव उलटकर नाटक-साहित्य के विकास पर भी पड़ा। वास्तव में स्रष्टा के गौरव के अधिकारी दोनों ही हैं। एक शब्दार्थ के माध्यम से कला की सृष्टि करता है और दूसरा चतुर्विध अभिनय के माध्यम से। विवाद को बढ़ाया जाय तो प्रश्न किया जा सकता है कि इन दोनों में से मूल सृष्टि कौन करता है? नाटककार का पक्ष है कि उसकी सृष्टि ही मूल सृष्टि है और निर्माता या परिचालक की सृष्टि पुनः सृष्टि है। उधर परिचालक का पक्ष है कि नाटक की कला की मूल सृष्टि शब्दार्थ के माध्यम से नहीं हो सकती—नाट्य उपकरणों के माध्यम से ही नाटक की कला की वास्तविक सृष्टि संभव है—

नाटककार जिसे कला कहता है वह तो कला का प्रारूप (स्क्रिप्ट) मात्र है। मैं समझता हूँ कि सत्य का अंश दोनों ही वक्तव्यों में विद्यमान है और अपने अतिवादी रूप में दोनों ही सत्य से दूर हो जाते हैं। नाटक को मिश्र कला इसलिए माना जाता है क्योंकि उसकी सिद्धि साहित्य और नाट्य दोनों के योग पर निर्भर करती है। काव्य का महत्त्व असंदिग्ध है, किंतु काव्य की दृश्यता, जो 'काव्येषु नाटकं रम्यम्' को सिद्ध करती है, सूत्रधार की कला की अपेक्षा करती है। फिर भी दोनों के सापेक्षिक महत्त्व के विषय में भ्रम नहीं होना चाहिए। कला की सृष्टि वस्तुतः कौन करता है? नाटककार या नाट्यकार (प्रोड्यूसर)? सही उत्तर है—दोनों मिलकर; यह कला दोनों के समन्वित प्रयास की सिद्धि है। इसके विकास के लिए हमें समन्वय पर बल देना होगा : अतीत का नाटककार निर्माता से स्वतंत्र होकर नाटक के स्थान पर प्रायः संवादमय आख्यान की सृष्टि करता रहा और आज का निर्माता 'खेल'—'प्ले' का व्यवसाय करता है। अतः आज आवश्यकता दोनों के सहयोग की है। हिंदी-रंगमंच का विकास इस प्रकार करना चाहिए कि नाटककार को नाट्यकला का व्यावहारिक ज्ञान प्राप्त हो और निर्माता साहित्य में पूर्णतः व्युत्पन्न हो। हमारी नाट्यकला के विकास की बाधा केवल यही नहीं है कि हमारा नाटककार रंगमंच के व्यावहारिक ज्ञान से रहित है, वरन् यह भी है कि हमारे सूत्रधार और अभिनेता साहित्य के मध्यतर संस्कारों से वंचित हैं। अतः जब हम सहयोग की बात करें तो इस बात को न भूलें कि नाटक मूलतः साहित्य का ही रूप है और अधिक समृद्ध रूप है—इसलिए रंगमंच के विकास की योजनाएं मूलतः साहित्य को ही आधार मानकर कार्यान्वित करनी चाहिए। नाट्यकला साहित्य से भिन्न कला है, यह नारा गलत है। इससे साहित्य की ही क्षति नहीं होगी, सामान्यतः हमारे समाज में कला का स्तर भी गिर जाएगा। आज भी प्रसाद के नाटकों को अभिनेय काव्य मात्र कहकर अर्धशिक्षित व्यावसायिक निदेशक सामान्य स्तर के नाटकों का प्रचार कर रहे हैं : उनकी दृष्टि में प्रस्तुति का मूल्य अपने-आप में इतना बढ़ जाता है कि साहित्य तत्त्व गौण पड़ जाता है। यह नाट्यकला का विकास नहीं है : नाट्यकला का उपजीव्य साहित्य ही है और उसकी अपेक्षा करने से नाट्यकला के कल्याण की कामना करना आत्म-प्रवचना मात्र है। वास्तव में अपने सहज रूप में नाट्य और नाटक का संबंध अभिव्यक्ति और भावना का संबंध ही है—और अभिव्यक्ति के रूप में उसका स्थान अत्यंत महत्त्वपूर्ण होते हुए भी एकांत प्राथमिक नहीं है, क्योंकि उससे पूर्व शब्दार्थ के माध्यम से भी तो अभिव्यक्ति की एक प्रक्रिया पूर्ण हो जाती है। मेरे इस विश्लेषण का अभिप्राय केवल इतना ही है कि नाट्यकला को नाटक से स्वतंत्र या प्राथमिक महत्त्व देने का प्रयास अहितकर है। हिंदी-नाट्यकला का सम्यक् विकास हिंदी के नाटक-साहित्य के आधार पर ही हो सकता है। हमारे निदेशक अपनी कला का प्रशिक्षण प्राप्त करने के साथ ही हिंदी-साहित्य के मर्म का भी अवगाहन करें और हिंदी-नाटक की संभावनाओं के विकास में योगदान करें। हिंदी में उपयुक्त नाटक नहीं है, इसलिए जो दूसरी भाषाओं के नाटकों के अनुवादों से हिंदी-रंगमंच की श्रीवृद्धि का स्वप्न देखते हैं वे या तो हिंदी की जानबूझ-

कर अवमानना करते हैं या कला के इतिहास से अपरिचित हैं।

किंतु यह सब तो मैं प्रसंगवश कह गया। इसे आप केवल परिपाश्वर्य मान सकते हैं। आज की गोष्ठी तो दर्शक-समीक्षक गोष्ठी है और मुझसे आप कदाचित् यह अपेक्षा करते हैं कि मैं हिंदी नाट्यकला के विकास में दर्शक तथा समीक्षक की भूमिका पर प्रकाश डालू। भारतीय नाट्यशास्त्र में दर्शक के लिए प्रायः 'प्रेक्षक' और 'सामाजिक' शब्दों का प्रयोग किया गया है (१) "तथा नानाभिनयव्यञ्जितान् वागग-सत्त्वोपेतान् स्थायिभावानास्वादयन्ति सुमनसः प्रेक्षका हर्षादीश्चाधिगच्छन्ति।" (२) "स्थायित्वेन सम्भाव्यमानो रत्यादिर्भावः तत्रासन्नपि सामाजिकानां वासनया चर्व्यमाणो रस इति श्रीशंकुः।" इनके अतिरिक्त एक शब्द और है—'सहृदय', जो प्रेक्षक के मौलिक धर्म का वाचक है। प्रेक्षक के लिए भरत ने सब से पहले 'सुमनस्' विशेषण का प्रयोग किया है जो प्रायः उसके सभी आवश्यक गुणों का समाहार कर लेता है। आगे चलकर विभिन्न सदस्यों में अनेक आचार्यों ने उसके स्वरूप का प्रकाशन किया है, जिसका साराण इस प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है—

प्रेक्षक का मौलिक गुण है सहृदयता—अर्थात् जीवन की विभिन्न स्थितियों के प्रांतः संवेदन की क्षमता; नवीन शब्दावली में जिसे संवेदनशीलता कह सकते हैं। इनके अभाव में उसकी स्थिति प्रेक्षागृह के काष्ठ-कुड्यादि के समान रह जाती है। किंतु संवेदनशीलता मौलिक गुण होने पर भी पर्याप्त नहीं है—वास्तव में सहृदयता की परिधि उसमें अधिक व्यापक है। इसके साथ-साथ एक अन्य गुण भी सहृदय के लिए अनिवार्य है—वह है विदग्धता, जो एक ओर विद्वत्ता से भिन्न होती है और दूसरी ओर प्रकृत भावुकता से भी। इसमें कल्पना की शक्ति निहित है। विदग्ध का अर्थ है कल्पनाशील भावुक, जो सौंदर्य-बोध से संपन्न होता है। विदग्धता विद्वत्ता से भिन्न होती है—इसका अर्थ यह नहीं है कि विदग्ध सामाजिक में बौद्धिक व्युत्पन्नता का अभाव रहता है। वास्तव में व्युत्पन्नता और बौद्धिकता के एक विशेष स्तर के बिना विदग्धता की कल्पना ही नहीं की जा सकती। इस प्रकार शास्त्र में जिस सामाजिक को नाट्यरस का अधिकारी माना गया है उसके व्यक्तित्व में एक विशेष स्तर की भावुकता, कल्पना और व्युत्पन्नता की अवस्थिति अनिवार्यतः स्वीकार की गई है। इसीलिए सामाजिक का अपर नाम 'सम्य' भी है। यहां तक तो हुई सामाजिक के सामान्य व्यक्तित्व की बात। इसके अतिरिक्त प्रेक्षण के समय उसकी तात्कालिक मनःस्थिति के विषय में भी शास्त्र ने स्पष्ट व्यवस्था दी है। भरत ने इसी संदर्भ में उसे 'सुमनस्' कहा है। सुमनस्य का अर्थ यह है कि प्रेक्षण के समय सामाजिक का मन सभी प्रकार के व्यक्तिगत राग-द्वेष, सुख-दुःख तथा पूर्वग्रहों से मुक्त होना चाहिए। इस समय उसकी चेतना पूर्णतः संवेदनशील होने के साथ-साथ मुकुर के समान निर्मल रहनी चाहिए जिससे कि वह कला के समस्त रागात्मक तत्त्वों को सहज रूप में ग्रहण कर सके। अभिनव ने इसी मनःस्थिति को 'विमलप्रतिमान्' कहा है और व्यक्तिगत सुख-दुःख के आवेग को रसास्वादन का प्रमुख विघ्न माना है। इस प्रकार भारतीय नाट्यशास्त्र में जिस सामाजिक की कल्पना की गई है वह पाश्चात्य नाट्यशास्त्र में

विवेचित आदर्श प्रेक्षक (आइडियल स्पेक्टेटर)^१ से प्रायः अभिन्न है। नाट्यकला की सृष्टि इसी के लिए की जाती थी—यही नाट्यरस का अधिकारी होता था। यहां प्रश्न उठ सकता है कि क्या नाट्यकला का जनसाधारण के साथ कोई संबंध नहीं था? उत्तर यह है कि जनसाधारण प्रेक्षागृह से एकदम बहिष्कृत नहीं था, उसका भी प्रेक्षागृह में प्रवेश था जैसा कि प्राचीन नाट्य-साहित्य और नाट्यशास्त्र दोनों में ही 'लोक' तथा 'जन' शब्दों के प्रचुर प्रयोग से सिद्ध है। परंतु अधिकारी वह नहीं था अर्थात् उसकी रुचि नाट्य-रचना का अनुशासन नहीं करती थी।

और, वह स्थिति आज भी यथावत् है। लोकतंत्र के इस युग में पल्ली-समाज की (जिसका कि आपके वक्तव्य में उल्लेख है) अपेक्षा आप नहीं कर सकते, उसके बहिष्कार का तो प्रश्न ही क्या! फिर भी उसकी रुचि आज भी नाट्यकला की सिद्धि का निर्णय नहीं कर सकती। नाट्य-रस का अधिकारी आज भी उपर्युक्त गुणों से संपन्न सामाजिक ही रहेगा। परंतु इस विषय में भी सदेह नहीं रहना चाहिए कि अधिकारी के समस्त विशेषण सामाजिक स्थिति के बाचक न होकर मानसिक एवं सांस्कृतिक स्थिति के ही बाचक हैं।

नाट्य-समीक्षक की स्थिति प्रेक्षक से तत्त्वतः भिन्न नहीं है। वह नाट्यकला के अधिकारी 'सभ्य' का ही समृद्ध एवं विशिष्ट रूप है। इसीलिए तो शास्त्र में उसको समीक्षक न कहकर भावक ही कहा गया है। प्रेक्षक से समीक्षक, प्रकार में भिन्न न होकर, गुण में ही भिन्न होता है। उसमें भी सामान्यतः उन्हीं विशेषताओं की अपेक्षा रहती है जिनके कारण प्रेक्षक नाट्यकला का अधिकारी बनता है, किंतु दोनों में गुण और मात्रा का भेद रहता है। उपर्युक्त तीनों ही विशेषताएं उसमें इतनी अधिक विकसित अवस्था में रहती हैं कि उसे प्रेक्षक से भिन्न (और शायद ऊंचा भी) 'समीक्षक' का दर्जा प्राप्त हो जाता है। अपने वर्ग में प्रेक्षक जहां सामान्य होता है, समीक्षक वहां विशेषज्ञ बन जाता है और इस प्रकार उसका अधिकार और भी विकसित हो जाता है। प्रेक्षक केवल आस्वादन का ही अधिकारी होता है जबकि समीक्षक मूल्यांकन का भी अधिकारी बन जाता है। ऐसे ही विशेषज्ञ सामाजिक को लक्ष्य करके कालिदास ने कहा था—

‘आपरितोषाद् विदुषा न साधु मन्ये प्रयोगविज्ञानम् ।’

समीक्षक का यह गौरव आज भी अक्षुण्ण है। आज भी नाट्य-समीक्षक (ड्रामा-क्रिटिक) प्रेक्षागृह में विशेषाधिकार का भोग करता है। किंतु आज शायद उससे कुछ ज्यादा की मांग की जाती है। 'अनामिका' द्वारा प्रकाशित वक्तव्य के अनुसार—“आज नाटक की समीक्षा लिखने के लिए मात्र रस-सिद्धांत की शास्त्रीय चारीकियों से काम नहीं चलता, आज तो समीक्षक को रसज्ञ होने के साथ-साथ युग-

१. To that Ideal Spectator or Listener, who is a man of educated taste and represents an instructed public every fine art addresses itself - he may be called the rule and standard of that art as the man of moral insight is of morals
—Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art.

चेतना का प्रवक्ता होना होगा; उसे नाटक के आधुनिक उपकरणों के संतुलित प्रयोग और प्रभाव को परखना होगा; लेखन और परिचालन, अभिनय और मंचविधान, कथ्य का व्यंग्यार्थ और दर्शक की ग्रहणशीलता आदि को समूचे प्रस्तुतीकरण का अंतरंग अंग बनाकर समझना होगा और तब समीक्षा के निकष प्रस्तुत करने होंगे।” — मानो गुप्तयुग के समृद्ध रगमच से परिचित कालिदास के नाटकों का समीक्षक केवल रस-सिद्धांत की बारीकियों में ही उलझकर रह जाता था—न वह कथ्य के व्यंग्यार्थ का पारखी था, न अभिनय और मंचविधान के कला-रहस्यों से परिचित था और न अपने युग की चेतना का बोध उसे था—मानो रस-सिद्धांत के साथ उपर्युक्त कला-तत्त्वों का सहज विरोध हो और रस की चेतना इन समस्त शक्तियों को कुठित कर देती हो अथवा इनके बिना ही रसबोध संभव हो जाता हो। वास्तव में नाट्य-समीक्षक का कर्तव्य-कर्म आज भी प्रायः वही है जो कालिदास के समय में था—अर्थात् नाट्यरस को ग्रहण कर उसे प्रेक्षक-समाज के लिए सुलभ करना, उसके साधक और बाधक तत्वों का विश्लेषण कर नाटक की सिद्धि-असिद्धि का विवेचन करना और इस प्रकार अपने युग की नाट्य-रचना को अप्रत्यक्ष रूप से प्रभावित करना। नाटक के सबेद्य तत्त्व या व्यंग्यार्थ के अवबोधन के लिए स्पष्ट है कि उसके माध्यम-उपकरणों के प्रयोग और प्रभाव और इसके भी आगे उनकी व्यंजना-क्षमता की पहचान जरूरी है—आज भी है और पहले भी थी, क्योंकि तत्त्व-शोध के लिए माध्यम का भी सम्यक् परिज्ञान आवश्यक है। आज मंच के उपकरण एवं प्रसाधन विज्ञान के वर्धमान प्रभाव के कारण अत्यधिक विकसित हो गए हैं और जागरूक नाट्य-समीक्षक के लिए उनका अंतरंग ज्ञान अनिवार्य है। इस कथन में न कोई नवीनता है और न विचित्रता, क्योंकि प्रत्येक कला-रूप का समीक्षक अपनी कला के माध्यम-उपकरणों का भी सूक्ष्म पारखी होता है। जिस प्रकार प्राचीन काव्य का समीक्षक शब्दार्थ की गुणालंकार-संपदा का भी रसिक होता था और आज का काव्य-समीक्षक उस शब्दार्थ-संपदा के नवीन उपकरणों—बिंदु, प्रभाव-छवि आदि का, इसी प्रकार प्राचीन तथा नवीन नाट्यविधान के समीक्षक को भी नवीन उपकरणों के प्रभाव और प्रयोग से अवगत रहना चाहिए। किंतु इस संदर्भ में एक बात साफ हो जानी चाहिए और वह यह कि ये उपकरण माध्यम मात्र हैं—ये साधन हैं, साध्य नहीं है। माध्यम का उद्देश्य है कला के रमणीय अर्थ की व्यंजना, और जो माध्यम इस उद्देश्य की पूर्ति जितने प्रभावी एवं सहज रूप में कर सकेगा उतना ही वह सार्थक माना जायगा। आज विज्ञान के वर्धमान प्रभाव से जो भौतिक उपकरण नाट्यविधान को सुलभ हो गए हैं, उनकी भी सार्थकता यही है कि वे नाट्यार्थ की सहज अभिव्यक्ति में सहायक हों। नाट्यकार के लिए वे नाट्यार्थ की अभिव्यक्ति के और नाट्य-समीक्षक के लिए उसकी प्रतीति के माध्यम हैं। इन उपकरणों की प्रचुरता और समृद्धि तभी तक उपयोगी है जब तक कि इनका प्रयोग साधन-रूप में किया जाए : जहां इनका स्वतंत्र महत्त्व हुआ, वही मूल अर्थ बाधित हो जाएगा। काव्य के क्षेत्र में भी यही होता रहा है; जहां गुणालंकार-संपदा का प्रयोग माध्यम-रूप में हुआ है वहां काव्यार्थ चमक उठा है और जहां इनका आकर्षण

अपने-आप में लक्ष्य बन गया है वही काव्यार्थ बाधित हो गया है। आज के युग में नाट्य-उपकरणों की समृद्धि से यह खतरा पैदा हो गया है कि कहीं इस भौतिक समृद्धि की चकाचौंध में नाटक की आत्मा का प्रकाश मंद न पड़ जाय। अतः आज के नाट्य-समीक्षक का कर्तव्य आधुनिक युग के उपकरणों के प्रयोग और प्रभाव को समझने के साथ-साथ नाटककार और प्रेक्षक को इस खतरे से भी सावधान करना है। अखिर नाटककार और नाट्यकार दोनों की सिद्धि क्या है? प्रेक्षक को रंग-विधान के सूक्ष्म प्रभावों से अभिभूत करना या अभिनय-कौशल से विस्मित कर देना या नाट्यार्थ के समंजित प्रभाव को संवेदित करना? उत्तर स्पष्ट है—अंतिम सिद्धि ही वास्तविक सिद्धि है, प्रथम दो सिद्धियाँ इस अंतिम सिद्धि के साधक तत्त्व मात्र हैं जो स्वतंत्र बन जाने पर मूल सिद्धि में बाधक हो जाते हैं।

आपके वक्तव्य में आज के समीक्षक के लिए युग-चेतना की आवश्यकता पर बल दिया गया है। प्रत्येक जागरूक व्यक्ति का—प्रेक्षक का सामान्य रूप से और समीक्षक का विशेष रूप से, क्योंकि उसकी प्रतिभा अधिक प्रबुद्ध होती है—अपने परिवेश के साथ जीवन संपर्क रहता है। किंतु इस संपर्क के अनेक रूप हैं : कहीं यह अधिक व्यक्त और स्थूल होता है, कहीं प्रायः बाह्य और सतही और कहीं सूक्ष्म एवं अप्रत्यक्ष। कलाकार तथा समीक्षक दोनों ही अपनी-अपनी प्रकृति और संस्कारों के अनुरूप इस युग-प्रभाव को ग्रहण करते हैं। कला-चेतना के विकास का इतिहास इस बात का प्रमाण है कि यह प्रभाव जितना सूक्ष्म-गहन होगा, उतना ही अधिक सर्जनात्मक होगा। सर्जना का अर्थ है आत्मामिव्यक्ति; और, यदि आपके युग-बोध को आघात न लगे तो, आत्मामिव्यक्ति ही रस है। युग के सूक्ष्म प्रभावों को अपनी चेतना में रचाकर कलाकार जब आत्म-सर्जना करने में सफल होता है, तभी रस-सृष्टि हो जाती है; और, समीक्षक यदि इस प्रक्रिया को भी थोड़ा-बहुत जान ले तो कोई नुकसान नहीं है। इसके आगे युग-चेतना को स्थूल अर्थ में—नारे के रूप में—ग्रहण करना न कला के लिए उपयोगी है और न कला-समीक्षा के लिए। और फिर, इस युग-चेतना का स्वरूप भी तो कितना अस्थिर है! अभी कल तक हमने सुना कि आधुनिक युग-चेतना का अर्थ है वर्ग-चेतना—और आज भी यह स्वर मुखर है। दूसरी ओर से आवाज आ रही है कि आज संसार में व्याप्त सामूहिक आत्मघात की भावना की पहचान ही आधुनिक युग-बोध है। मैं समझता हूँ, इस प्रकार के युग-बोध की अपेक्षा कला-समीक्षक के लिए परंपरा द्वारा परीक्षित एवं अनुमोदित कला-तत्त्वों का बोध अधिक कल्याणकर होगा। युग-चेतना को नारे के रूप में ग्रहण करने वाला कलाकार 'भारत-भारती' और 'हुंकार' की रचना करता है और उसे कला-चेतना में अंतर्भुक्त कर लेने वाला कलाकार 'साकेत' और 'कुक्षेत्र' की। इसी प्रकार युग-चेतना ने आक्रांत आलोचक रवीन्द्रनाथ के काव्य में सामंतीय प्रभावों का अनु-संधान करता है और उसे कला-चेतना में ही समाहित कर लेने वाला आलोचक प्रेमचन्द के उपन्यासों में मानव-संवेदना की विवृति करता है। इसलिए आज के समीक्षक को धमकाकर युग-चेतना का नारा बुलंद करने के लिए बाध्य न कीजिए :

उसे युग के प्रभाव को सहज रूप में ही पचाने दीजिए ।

इस सदर्म में एक प्रश्न यह किया जा सकता है कि क्या कला के वृत्त में नाट्य-समीक्षक की स्थिति साहित्य के समीक्षक से पृथक् है ? प्रस्तुत प्रश्न का उत्तर इसके मूलवर्ती प्रश्न के उत्तर के साथ संबद्ध है, और वह मूलवर्ती प्रश्न है—क्या नाटक की स्थिति साहित्य की परिधि से बाहर है ? इसमें सदेह नहीं कि जहाँ साहित्य की अन्य विधाओं के माध्यम-उपकरण शब्दार्थ, तक ही सीमित हैं वहाँ नाटक के लिए शब्दार्थ के अतिरिक्त रंग-उपकरणों की भी आवश्यकता रहती है । किंतु माध्यम का यह भेद इतना मौलिक नहीं है कि उसके आधार पर नाटक की जाति ही बदल जाए । अन्य कलारूपों में जहाँ शब्दार्थ का माध्यम सर्वथा निःशेष हो जाता है, वहाँ नाटक में वह अंत तक बना रहता है । वास्तव में शब्दार्थ से रहित नाट्य-प्रयोग—जैसे रंगसंभार, अभिनय, नृत्य, गीत आदि एक-एक कर अथवा मिलकर भी नाटक नहीं बन सकते । नाटक की सृष्टि शब्दार्थ के माध्यम के बिना समर्थ नहीं है—उपर्युक्त नाट्य-उपकरण उसके लिए अत्यंत आवश्यक हैं परंतु वे शब्दार्थ के सहकारी ही रहते हैं, उसके स्थानापन्न नहीं बन सकते । मूक नाट्यों को देखकर कभी-कभी मेरी इस स्थापना के प्रति शंका हो सकती है, किंतु थोड़ा विचार करने पर ही यह स्पष्ट हो जाता है कि वहाँ भी शब्द का अभाव नहीं है—शब्द तो वहाँ भी है, लेकिन उच्चरित नहीं है । अतः केवल इतने ही भेद को लेकर नाटक को जातिभ्रष्ट कर देने से नाट्य-कला की सेवा आप नहीं कर सकेंगे । वस्तुतः साहित्य का मूल धर्म समान है—और इस तर्क से उसकी भिन्न विधाओं का भी मूल धर्म समान ही रहेगा । प्रत्येक विधा का अपना अलग स्वरूप है—प्रबंधकाव्य, उपन्यास और नाटक अलग-अलग विधाएँ हैं, प्रविधि के भेद से इनके रूप में भेद अवश्य है, पर इनकी आत्मा में भेद नहीं है । स्वदेश-विदेश के काव्यशास्त्र में इनकी प्रविधि का विस्तार के साथ विवेचन किया गया है, लेकिन प्रविधि-भेद का यह विस्तार उनकी मूल आत्मा को खंडित नहीं करता । नाट्य-समीक्षक की स्थिति का निर्णय भी इसी तर्क-प्रणाली से अनायास हो जाता है । नाट्य-समीक्षक को नाट्य-विधान का अंतरंग और व्यापक ज्ञान होना चाहिए, किंतु उससे पूर्व उसे साहित्य के मर्म का ज्ञान होना चाहिए । साहित्य के अन्य रूपों के समीक्षक की भी प्रायः यही स्थिति है । उदाहरण के लिए, काव्य के समीक्षक को काव्य के माध्यम-उपकरण—शब्दार्थ—की शक्तियों और संभावनाओं का अंतरंग ज्ञान होना चाहिए और उपन्यास के समीक्षक को उपन्यास की शिल्प-विधि का भी विशेषज्ञ होना चाहिए । नाट्य-समीक्षक का क्षेत्र थोड़ा और व्यापक है क्योंकि उसकी परिधि में कुछ ऐसे उपकरण भी आते हैं जो साहित्य की सीमा से बाहर पड़ते हैं । आज के युग में विशेषज्ञता तो अनिवार्य हो ही गई है, इसलिए साहित्य के क्षेत्र में भी नाट्य-समीक्षक का कार्य अन्य साहित्यिक विधाओं के समीक्षक के कर्तव्य-कर्म से मूल में भिन्न न होकर केवल व्यवहार में भिन्न है । इस तथ्य की उपेक्षा करने से प्रविधि का महत्त्व इतना अधिक बढ़ जायगा कि प्राणतत्त्व ही गौण पड़ जायगा । परिणाम यह होगा कि काव्य-समीक्षक रस-मर्मज्ञ की अपेक्षा भाषावैज्ञानिक के निकट पहुँच जायगा

और नाट्य-समीक्षक कलाविद् की अपेक्षा रंगमंच के अभियंता से स्पर्धा करने लगेगा। मेरा विश्वास है नाट्य-समीक्षक के एकांत वैशिष्ट्य का आग्रह कर उसकी यह दुर्गति आप देखना नहीं चाहेंगे।

किंतु, मेरी इस शास्त्रीय ऊहापोह के बाद भी आपके आयोजन का मूल प्रश्न तो वही-का-वही रह गया। हम सभी जानते हैं और मानते हैं कि हिंदी का नाट्य-साहित्य उसकी अन्य विधाओं की तुलना में पिछड़ा हुआ है। इस स्थिति का परि-मार्जन कैसे किया जाए? मेरे विचार से इसका एक ही सीधा उपाय है—और वह यह कि सभी प्रमुख नगरों में प्रेक्षागृह तथा नाट्य-केंद्रों की स्थापना की जाए। प्रेक्षागृह और नाट्य-केंद्र जहां आधुनिक-रंग-सभार से संपन्न हो वहां इस देश की प्राचीन नाट्य-परंपरा से भी संबद्ध हो, जहां एक ओर भारतीय वाङ्मय के अमर नाटकों का प्रदर्शन भारतीय गरिमा के साथ हो सके और दूसरी ओर पाश्चात्य नाट्य-कला की प्राचीन एवं नवीन कलाकृतियों के सफल रूपांतर प्रस्तुत किए जा सकें। इन प्रेक्षागृहों का परिचालन ऐसे प्रतिभाशाली कलाकारों के द्वारा होना चाहिए जो भारतीय साहित्य के मर्म से अवगत हो और जिन्होंने नाट्य-कला की नयी-पुरानी शिल्प-विधियों का विधिवत् प्रशिक्षण प्राप्त किया हो, जो भारतीय साहित्य की समृद्ध परंपराओं में इतने व्युत्पन्न हो कि पश्चिम के नव-प्रयोगों को उन्हीं के भीतर आत्मसात् कर सकें, और साथ ही जो हिंदी भाषा के सौंदर्य से भी परिचित हो अर्थात् जो नाटक की भाषा को केवल उसके साहित्यिक सौंदर्य के आधार पर ही रंगमंच के अनुपयुक्त घोषित करने के लिए अधीर न हो उठें। इस संदर्भ में दो बातों के विषय में हमें निर्भ्रान्त रहना चाहिए। एक तो यह कि नाट्य-कला की सिद्धि केवल प्रस्तुति की सफलता पर नहीं, वरन् उत्तम साहित्य-नाटक की सफल प्रस्तुति पर ही निर्भर करती है। जो निदेशक किसी कालजयी नाटक का अभिनय-सौकर्य के लिए इतना अग्रगण्य कर दे कि उसका मूल सौंदर्य ही खंडित हो जाए, उसके प्रशिक्षण को अपूर्ण ही मानना चाहिए। इसी प्रकार, जो निदेशक आधुनिकता की झोक में 'मुच्छकटिक' को नौटंकी या 'अभिज्ञान-शाकुंतल' को अपौरा बना दे, उसकी कला पर भी गर्व नहीं करना चाहिए। दूसरी बात यह है कि हमें हिंदी की नाट्यकला का विकास करना है, अतः हिंदी की सभी साहित्यिक शैलियों को स्वीकार करना होगा; केवल बोलचाल की भाषा या उर्दू-मिश्रित भाषा ही प्रेक्षक-समाज को ग्राह्य है, यह भ्रम दूर हो जाना चाहिए। इस प्रकार उपयुक्त प्रेक्षागृहों एवं नाट्य-शिविरो की स्थापना से उत्तम नाट्य-प्रतिभाओं की सर्जना तो आप न कर सकेंगे, किंतु उसके विकास के लिए उपयुक्त भूमिका अवश्य तैयार हो जाएगी जिससे हमें भ्रात्रे कभी यह मलाल न रहेगा कि प्रसाद जैसे नाटक-कार की प्रतिभा हिंदी-रंगमंच के अभाव में अर्धविकसित ही रह गई।

मैं बहुत कम कहना चाहता था, किंतु 'अनामिका' के 'वक्तव्य' से उत्तेजित होकर बहुत-कुछ कह गया। नाट्य-विधान से मेरा कोई जीवत संपर्क नहीं है : जीवन में कॉलेज के दिनों में सिर्फ एक बार अभिनय किया था और मेरी बजह से ही हमारा

२२८ : आस्था के चरण

वह 'खेल' प्रतियोगिता में हार गया था। तब से आज तक अभिनय नहीं किया— अभिघार्य में तो बिलकुल ही नहीं किया और लक्ष्यार्थ में भी अभिनय करने का उत्साह प्रायः नहीं होता। प्राविधिक ज्ञान से शून्य मुझ जैसे आदमी को नाट्यकला के 'तकनीकी माहिरो' की इस गोष्ठी का अध्यक्ष बनाकर आपने निश्चय ही अतिरिक्त उदारता का परिचय दिया है। उसके लिए कैसे धन्यवाद करूँ !

कहानी और रेखाचित्र

“शैलू बाबू, कैसा लगा हमारा शनिवार-समाज आपको ?”—कार स्टार्ट करते हुए मैंने पूछा ।

“मैं तो काफी प्रभावित हुआ । पिछली बार मैंने काता से पूछा था कि दिल्ली में साहित्यिक जीवन कैसा है, तो उसने कहा कि साहित्यकार तो यहाँ बुरे नहीं हैं, लेकिन साहित्यिक जीवन कोई खास नहीं है । ले-देकर शनिवार-समाज है, उसमें भी तू-तू मैं-मैं या हा-हा ही-ही रहती है । पर आज तो मैंने देखा कि यहाँ विचार-विमर्श का स्तर अच्छी शास्त्रीय परिषदों से ऊँचा रहता है ।”

“हा, काता दो-तीन बार आयी थी । उन दिनों सचमुच थोड़ी-सी शिथिलता आ गई थी, जो सदा अस्वाभाविक नहीं होती । रही हा-हा ही-ही की बात—वह तो आज भी थी और मेरा खयाल है, मर्यादा के भीतर सदा रहनी ही चाहिए । आखिर यह कोई परीक्षा-भवन तो है नहीं और न यहाँ धार्मिक संतसंग ही होता है । वास्तव में शनिवार-समाज दिल्ली के साहित्यिक जीवन की अभिव्यक्ति का अनिवार्य माध्यम बन गया है । बीच-बीच में थोड़ा-सा शैथिल्य या मामूली-सी रगड़ भले ही पैदा हो जाए, पर साधारणतः इसे प्रायः सभी का सद्भाव प्राप्त है । पहले चिरंजीव ने इसे ठीक बना रखा था और अब विष्णुजी ने जब से इसे सभाला है, तब से इसमें फिर जान आ गई है । विष्णु आदमी भले हैं और कुशल भी ।”

शैलेन्द्रमोहन जोहरी सेंट जॉन्स में मेरे सहपाठी थे; उस्मानिया यूनिवर्सिटी में छ' वर्ष तक अंगरेजी के अध्यापक रहने के बाद हाल ही में टोरंटो से 'सौंदर्यशास्त्र' पर पी-एच० डी० की डिग्री लेकर आए हैं । दिल्ली में किसी सवंधी के यहाँ आए थे । पिछले से पिछले शनिवार की शाम को मेरे साथ थे । इस शर्त पर शनिवार-समाज में मेरे साथ आए थे कि उनको अपरिचित दर्शक ही रहने दिया जाए । इसलिए मुझसे कुछ थोड़ा हटकर कोने में बैठ गए थे और बिना बोले सब-कुछ चुपचाप देखते-सुनते रहे थे । वैसे वह तेजस्वी व्यक्ति है । हिंदी और अंगरेजी दोनों में थोड़ा-सा लिखा है, पर जो कुछ लिखा है उसमें चमक और बार दोनों हैं ।

दिल्ली-दरवाजे पर एक महिला को उतारने के बाद मैंने फिर बातचीत का क्रम जारी रखते हुए कहा, “आज का विषय ज़रा दुरूह-सा था । तुम्हारा क्या खयाल है ? तुम्हें किसकी बात ज्यादा ज़ची ?” मेरे वाक्य को सुनकर ऐसा लगा, जैसे उनकी मौलिकता पर कोई चोट लगी हो; हालांकि मेरा यह मतलब बिलकुल नहीं था ।

बोले, “आई कैन थिक फार माईसैल्फ; लेकिन फिर भी आज सभी के विचारों में पर्याप्त तथ्य था। आपके यहां कोई रेकार्ड नहीं रखा जाता क्या? मैं समझता हूँ आज की बहस को यदि लेखबद्ध कर दिया जाये तो कहानी और रेखाचित्र के अंतर पर अत्यंत मौलिक निबंध बन सकता है।”

मैंने कहा, “ऐसा कोई सांग विवरण हम लोग नहीं रखते; किंतु आता मेरे मन में भी है कि इसे लेखबद्ध किया जाये।”

शैलू बाबू बोले—“अच्छा।”

शैलू बाबू ने शायद उसी रात को बैठ कर वह लेख लिख डाला और दो-तीन दिन बाद टाइप कराकर ले आये। मैंने भी चार-छः दिन में लिख डालने का वायदा किया; पर काम इतना आ पड़ा कि मैं न लिख पाया और शैलू बाबू पिछले सोमवार को चले गये। मैं सोच रहा था, आज तक तो अपना लेख तैयार कर ही दूंगा और दोनों को ही शनिवार-समाज की बैठक में पढ़ दूंगा। परंतु मैं तो आज भी रह गया। इसलिए अब आपके सामने अपने मित्र डॉ० शैलेन्द्रमोहन का लेख ही प्रस्तुत किये देता हूँ। अगली गोष्ठी में अपना लेख भी निश्चय ही ले आऊंगा।

×

×

×

उस दिन भाई नगेन्द्र के साथ दिल्ली के शनिवार-समाज में गया। नगेन्द्र ने वायदा कर लिया था कि मुझे अपरिचित ही रहने दिया जायेगा, फिर भी मैंने कुछ और सावधानी बरती और उनसे थोड़ी दूर कोने में चुपचाप बैठ गया। इससे मुझे दुगुना लाभ हुआ। अनावश्यक परिचय के उपहास से बच गया और साथ ही ध्यान-पूर्वक गोष्ठी के वार्तालाप को सुन सका जो शायद नगेन्द्र के पास बैठने से सर्वथा संभव नहीं था; क्योंकि उनमें गंभीरता और चंचलता का इतना अनमेल मिश्रण है कि दो-एक मिनट के अंतर से ही वे गंभीर-से-गंभीर बात और फिजूल-से-फिजूल बक-वास कर सकते हैं। क्लास में एकाध बार मुझे उनकी मेहरबानी से प्रोफेसर टडन का अकारण ही कोप-भाजन बनना पड़ा था।

गोष्ठी में कुछ देर उस दिन के लेखक-वक्ता श्री दर की प्रतीक्षा रही। उनके आते ही लेख-पाठ आरंभ हो गया। श्री दर दुहरे बदन के स्वस्थ-प्रसन्न व्यक्ति थे। युवावस्था का उत्साह और आत्म-विश्वास तथा प्रौढ़ का गांभीर्य उनमें था। थोड़ी-सी क्षमा-याचना के बाद उन्होंने अपना लेख आरंभ किया। इस क्षमा-याचना के दो कारण थे : एक तो समयाभाव के कारण लेख जल्दी में लिखा गया और दूसरे, हिंदी में, जिसे उन्होंने अभी थोड़े दिन से शुरू किया है। दोनों बातें ही ठीक थीं। लेख में, जल्दी के कारण निश्चय ही असबद्धता आ गई थी, दूसरे उसमें विवेचन और विश्लेषण की अपेक्षा वर्णन अधिक था। भाषा में उर्दू की चटक और चमक साफ जाहिर थी; फिर भी हिंदी के प्रति अत्यधिक सचेष्ट होने के कारण वह जगह-जगह कुछ ‘बंबीर’ हो जाती थी और दर साहब को रवानी बनाये रखने के लिए प्रायः लहजे को और कभी-कभी अपने चेहरे और गर्दन को झोल देना पड़ता था। खैर, यह तो मैं यो ही प्रसंगवश कह गया। दर साहब के लेख का प्रतिपाद्य अत्यंत स्पष्ट तथा निश्चिन्त था;

और इसका कारण यह था कि उन्होंने केवल बौद्धिक रूप से नहीं, वरन् व्यावहारिक रूप से, अर्थात् एक तटस्थ आलोचक की भाँति नहीं वरन् एक स्वतन्त्र संलग्न कलाकार की दृष्टि से, प्रश्न पर विचार किया था। उनका अभिमत था कि कहानी और रेखाचित्र में कोई मौलिक अंतर नहीं है। यह धारणा गलत है कि घटना की प्रधानता कहानी को रेखाचित्र से पृथक् करती है। कहानी के लिए घटना बिल्कुल अनिवार्य नहीं है; और इसके अतिरिक्त घटना केवल स्थूल और भौतिक ही हो, यह भी जरूरी नहीं है, वह मानसिक भी हो सकती है। इसी प्रकार तथाकथित रेखाचित्रों में भी घटना का एकदम अभाव नहीं हो सकता। अगर आप कहे कि रेखाचित्र में चरित्र-अंकन की प्रधानता होती है, तो यह भी कहानी के क्षेत्र से बाहर की चीज नहीं है। इसलिए रेखाचित्र कहानी का ही एक रूप है। आज कहानी की परिभाषा इतनी व्यापक और उसकी रूपरेखा इतनी शिथिल हो गई है कि रेखाचित्र नाम की चीज अपने सभी रूपों में उसके भीतर ही आ जाती है।

इसके बाद बहस में कुछ खालीपन-सा आ गया। लोग एक-दूसरे से अपने विचार प्रकट करने के लिए आग्रह करने लगे। अंत में नगेन्द्र को ही बोलना पड़ा। नगेन्द्र में मैंने अब भी बड़ी भिन्नता पायी जो आज से १८-१९ वर्ष पहले सेंट जॉन्स में थी। यद्यपि उन्होंने दो-चार पॉइंट लिख भी लिये थे; फिर भी वे जैसे कोई नियमित वक्तव्य देने से बच निकलने की कोशिश कर रहे थे। आखिर उन्होंने कहना शुरू किया - 'कहानी और रेखाचित्र में कोई आत्यंतिक अंतर करना कठिन है, फिर भी दोनों में अंतर अवश्य है; क्योंकि ये दोनों शब्द आज भी बराबर प्रचलित हैं और इनका प्रयोग करने वाले इनके द्वारा एक ही अर्थ की व्यञ्जना नहीं करते। कहानी के विषय में तो किसी को विशेष आति होने की गुंजाइश नहीं है, रेखाचित्र के विषय में ही कठिनाई है। स्पष्टतया ही रेखाचित्र चित्र-कला का शब्द है, जैसा कि नाम से ही व्यक्त है। इसमें चित्राकन का मूल आधार रेखाएं होती हैं। ज्यामिति में रेखा की विशेषता यह है कि इसमें लंबाई-मात्र होती है, मोटाई-चौड़ाई आदि नहीं होती। अतएव अपने मूल रूप में रेखाचित्र में मोटाई-चौड़ाई, अर्थात् मूर्त रूप और रंग आदि नहीं होते। उसमें आकार तो होता है, पर भराव नहीं होता; इसलिए उसे खाका भी कहते हैं। जब चित्रकला का यह शब्द साहित्य में आया तो इसकी परिभाषा भी स्वभावतः इसके साथ आयी अर्थात् रेखाचित्र एक ऐसी रचना के लिए प्रयुक्त होने लगा जिसमें रेखाएं हो, पर मूर्त रूप अर्थात् उतार-चढ़ाव—दूसरे शब्दों में, कथानक का उतार-चढ़ाव—आदि न हो, तथ्यों का उद्घाटन-मात्र हो; पूर्व आयोजन अथवा आयोजित विकास न हो। रेखाचित्र में तथ्य खुलते जाते हैं, संयोजित नहीं होते हैं। कहानी के लिए घटना का होना जरूरी नहीं है, पर रेखाचित्र के लिए उसका न होना जरूरी है; घटना का भराव वह वहन नहीं कर सकता। इसी प्रकार कहानी के लिए विश्लेषण किसी प्रकार भी अवाञ्छनीय नहीं है; परंतु रेखाचित्र का वह प्रायः अनिवार्य साधन है।'—नगेन्द्र के वक्तव्य से लगता था, उनके मन में कहानी और रेखाचित्र के सूक्ष्म अंतर की एक निश्चित धारणा अवश्य है और वह स्पष्ट भी है। थोड़ा सोचने पर यह

मुझे, और मैं समझना हूँ कुछ और व्यक्तियों को भी, स्पष्ट हो गया; पर उनके कहने का ढंग अच्छा नहीं था। उनका विचार स्पष्ट था पर उनके वाक्य एक-दूसरे में लिपट जाते थे और वे हकलाने लगते थे। यह देखकर सेंट जॉन्स के अनेक दृश्य याद आ गये जब वहम के समय नगेन्द्र की क्रांफियत रत्नाकर की गोपियों जैसी हो जाती थी—‘नेकु कही नैननि, अनेक कही नैननि सौं, रही-सही सोऊ कहि दीनी हिचकीनि सौं’। मुझे याद है कि एक दिन वे गुरुवर प्रो० प्रकाशचंद्र से भी लड़ पड़े थे, और महीनो उनके यहां नहीं गये थे।

उस दिन भी कई ऐसे व्यक्ति थे जिनको नगेन्द्र की बात उलझी-सी लगी। एक नौजवान उनसे उलझ भी पड़े। बोले—“डॉक्टर साहब उदाहरण देकर अपना अंतव्य स्पष्ट करें तो ठीक है।” नगेन्द्र मन में उदाहरण सोचने लगे थे कि विष्णु जी ने महादेवी के रेखाचित्रों की ओर संकेत किया। नगेन्द्र बोले : “हां, ‘अतीत के चित्र’ और ‘स्मृति की रेखाएं’ दोनों ही रेखाचित्रों के संकलन हैं। उधर प्रेमचंदजी की अघ्निकांश कथा-कृतियां ‘आत्माराम’, ‘मदिर’, ‘कफ़न’ आदि कहानियां हैं।” पर प्रश्नकर्त्ता इमने मंतुष्ट नहीं हुए; उनका कहना था कि महादेवी की उपर्युक्त कृतियां रेखाचित्र नहीं हैं, मंस्मरण (मेमॉयर्स) हैं। परंतु यह लोगो को मान्य नहीं हुआ। उम समय तो मुझे भी उनका तर्क कुछ बेमानी-सा लगा और इमका कारण शायद यह था कि अगरेजी का (मेमॉयर्स) शब्द इस प्रसंग में कुछ भ्रामक था। मेमॉयर्स में ऐतिहासिकता प्रायः अनिवार्य-भी ही रहती है और महादेवी के चित्रों में निश्चय ही वह बात नहीं है। परंतु प्रश्नकर्त्ता का तर्क सर्वथा असंगत नहीं था। महादेवी के वे चित्र प्रायः मंस्मरण ही हैं; अंतर इतना ही है कि उनके विषय प्रसिद्ध व्यक्ति न होकर अपरिचित व्यक्ति हैं। लेकिन मेरी धारणा है कि मंस्मरण और रेखाचित्र में किसी प्रकार का विरोध नहीं है, कोई मौलिक अंतर भी नहीं है। वास्तव में उनकी जाति एक ही है; या यो कहिये कि मंस्मरण रेखाचित्र का एक प्रकार-मात्र है जिसमें एक व्यक्ति का चित्र होना है; और वह व्यक्ति प्रायः वास्तविक होता है, काल्पनिक नहीं।

‘मेमॉयर्स’ शब्द को लेकर एक और सज्जन सामने आये। बाद में मुझे मालूम हुआ कि वे प्रो० बालकृष्ण ये जो बहुत दिनों तक इतिहास के अध्यापक रहने के बाद आजकल राष्ट्रपति के प्रेस-अटेंडे हैं। उनका मत था कि मेमॉयर्स एक अलग चीज है; वह इतिहास की वस्तु है, उसके लिए ऐतिहासिक अंक-संकलन का निश्चित आधार अनिवार्य है। रेखाचित्र के साथ उसका कोई सीधा संबंध नहीं। परंतु प्रो० बालकृष्ण को नगेन्द्र जी स्थापनाओं पर भी आपत्ति थी। उन्होंने कहा कि पूर्वं आयोजन तो रेखाचित्र के लिए भी उतना ही आवश्यक है जितना कहानी के लिए; अतएव यह कहना ठीक नहीं है कि रेखाचित्र में केवल उद्घाटन मात्र होता है; यह अंतर सापेक्षिक है। मूलतः तो कोई भी कृति अनायोजित नहीं होती। दोनों में मात्रा का अंतर है। प्रो० बालकृष्ण ने अपने तर्क को और आगे बढ़ाते हुए कहा : अगर दोनों में आयोजन की मात्रा का ही अंतर है तब भी यह अंतर फ़ॉर्म या कलेवर के रूप-आकार का ही रहा, मूल आत्मा का नहीं। नगेन्द्र ने कहा : “हां, बहुत-कुछ यह अंतर कलेवर

का ही है; यद्यपि कलेबर और आत्मा का एक-दूसरे से इतना सहज संबंध है कि इस विषय में सर्वथा ऐकांतिक निर्देश नहीं किया जा सकता। परंतु सामान्यतः कहानी और रेखाचित्र एक-दूसरे के इतने निकट हैं कि दोनों का अंतर प्राणगत न होकर शरीरगत ही माना जा सकता है।' पता नहीं, प्रो० बालकृष्ण को यह मत कहां तक मान्य था, परंतु उनकी धारणा इस विषय में कुछ और ही थी। उनका कहना था कि रेखाचित्र में रेखाओं का आघार होता है, रंग आदि का नहीं। अतएव उसमें संकेत अर्थात् व्यंजनों का प्राधान्य रहता है। रेखा रंग की अपेक्षा सूक्ष्म है, जैसे संकेत कथन की अपेक्षा। इसलिए रेखाचित्र और कहानी का मूल अंतर यही है कि रेखाचित्र कहानी की अपेक्षा सांकेतिक अधिक होता है। नगेन्द्र ने उनकी यह स्थापना नहीं मानी; क्योंकि कहानी में भी उनके अनुसार अधिकाधिक सांकेतिकता हो सकती है और प्रायः होती है। वह कहती कम है, पाठक के मन में संकेतो द्वारा संसर्ग-चित्र ही अधिक जगती है।

इस प्रश्नोत्तर के उपरांत एक और सज्जन श्री तिवारी ने हल्की परंतु विस्वस्त आवाज में कहा 'भाई, अंतर दोनों में एक ही है; कहानी गत्यात्मक होती है, रेखाचित्र स्थिर होता है।' इस पर जैनेन्द्रजी ने स्वीकृति-सूचक सिर हिलाया—मानो अब तक के विचार-विनिमय में पहली बार तथ्य की बात कही गई हो। परंतु जैनेन्द्रजी के आशीर्वाद के बावजूद भी एक मित्र तिवारीजी से गत्यात्मक (Dynamic) और स्थिर या स्थित्यात्मक (Static) शब्दों की परिभाषा को लेकर उलझ पड़े। कुछ ही क्षणों में पारिभाषिक शब्दों का बटाटोप छा गया; क्योंकि बादी-प्रतिवादी दोनों ही जाने-अनजाने में पारिभाषिक शब्दों का प्रयोग कर रहे थे। प्रहार और प्रतिरक्षा दोनों का ही साधन पारिभाषिक शब्द थे। परंतु यह स्थिति अधिक देर तक नहीं रही और संयोजक महोदय ने इस ताकिक गत्यवरोध को भंग करने के लिए जैनेन्द्रजी से अपने विचार व्यक्त करने का अनुरोध किया। जैनेन्द्रजी से आरंभ में आग्रह किया गया था, परंतु उस समय उन्होंने कहा था कि हमें कुछ कहना नहीं है। इस पर मुझे आश्चर्य भी हुआ था, क्योंकि मैंने रेडियो पर उनके कई वक्तव्य सुने थे जिनमें प्रत्युत्पन्नमति का अच्छा निदर्शन था। इधर नगेन्द्र ने भी इसकी पुष्टि करते हुए कहा था कि इस प्रकार के तात्कालिक परिसंवादों में जैनेन्द्रजी की प्रतिभा विशेष रूप से निखर उठती है। इस बार जैनेन्द्रजी सहज भाव से प्रस्तुत थे। मुझे लगा, जैसे वे आरंभ के नहीं उपसंहार अथवा यो कहिये, वंदना के नहीं आशीर्वाचन के अभ्यस्त हो। जैनेन्द्रजी ने धीरे-धीरे बीच के शब्दों को, प्रायः विभक्तियों को, खींचकर उच्चारण करते हुए बोलना शुरू किया : 'हमको तो तिवारीजी की बात ठीक लगती है, परंतु पारिभाषिक शब्द परेशानी पैदा कर देते हैं। इसमें संदेह नहीं कि कहानी गतिमती होती है और रेखाचित्र स्थिर। कहानी में रेखाचित्र से एक पहलू अधिक होता है। यदि रेखाचित्र में एक पहलू होता है तो कहानी में दो; और अगर रेखाचित्र में दो मानिये तो कहानी में तीन। यानी, अगर रेखाचित्र में सिर्फ लंबाई ही है तो कहानी में लंबाई के अतिरिक्त चौड़ाई भी होती है; और अगर रेखाचित्र में लंबाई और चौड़ाई होती है

तो कहानी में मोटाई या गोलाई और माननी पड़ेगी। लेकिन यहाँ भी शब्दों की उल-
झन खड़ी हो गई। एक मिसाल देकर मैं अपनी बात और साफ कर दूँ—सिनेमा में
जैसे क्लोज-अप होता है, यह तो रेखाचित्र हुआ, जबकि एक चेहरा बड़ा होते-होते
सारे स्क्रीन को ढक लेता है, और बाकी फिल्म कहानी हुई।' जैनेन्द्रजी की बात अपने-
आप में साफ थी; वास्तव में उनकी धारणाएं अपने-आप में पर्याप्त स्पष्ट थी, और
यदि कहीं कुछ उलझन रह भी जाती थी तो वह उनकी वाणी में आते-आते सुलझ
जाती थी। प्रायः लोगो के विचार वाणी से आगे दौड़ते हैं, जिसके कारण उनके शब्द
उलझ जाते हैं। कुछ के विचारों और शब्दों में उचित संतुलन होता है; परंतु एक
तीसरा वर्ग भी होता है जिसके विचार तो पैने होते ही हैं, उनकी वाणी उनसे भी
ज्यादा पैनी होती है जो विचारों में और चमक पैदा कर देती है। जैनेन्द्रजी में यही
बात है। उनकी डायमेशन वाली बात नगेन्द्र की-ही बात का स्पष्टीकरण थी, परंतु,
अपने-आप में वह नगेन्द्र के शब्दों से कहीं अधिक व्यंजक थी। फिर भी जैनेन्द्रजी को
लगा कि जैसे उनकी बात का वांछित प्रभाव नहीं पड़ा। चारों ओर आखें घुमाकर
अपनी बात को आगे बढ़ाते हुए बोले : 'रेखाचित्र अपनी स्थिरता में कुछ गतिहीन हो जाता
है, वह शेष से कटकर अपने-आप में स्वतंत्र हो जाता है, इसलिए उसमें रस और तीव्रता
की कमी होती है। वह कुछ 'सेक्यूलर' होता है।' जैनेन्द्र जी जिस शब्द के लिए
काफी देर से भटक रहे थे वह मानो उन्हें मिल गया था और ओता को चौंका देने का
उनका उद्देश्य मानो पूरा हो गया। इसलिए वे अनायास ही चुप होकर एक बार फिर
इधर-उधर देखने लगे। 'सेक्यूलर' के इस विचित्र प्रयोग से मैं और मेरी तरह कुछ
नये लोग वास्तव में चौंक गये; लेकिन अधिकांश लोगो ने उसे हँसकर टाल दिया,
मानो वह कोई नयी बात नहीं थी। संभव है ये लोग आचार्य विनोबा के वेदाती शब्द पर
पहले ही चौंक लिये हो जिससे आज उसकी प्रतिध्वनि का बार छाली गया।

जैनेन्द्रजी की बात को लेकर एक और सदस्य श्री महावीर अधिकारी ने भी
अपने विचार प्रकट किये। उनको क्लोज-अप वाली बात अर्थात् रेखाचित्र में एक
व्यक्ति-चित्र-विषयक स्थापना बहुत पसंद आयी और उसी पर बल देते हुए उन्होंने
कहा : 'रेखाचित्र जहाँ एक व्यक्ति की तसवीर रखता है, वहाँ कहानी व्यक्ति को
समाज के ससर्ग में अंकित करती है, अतएव कहानी में रेखाचित्र की अपेक्षा अधिक
सामाजिकता होती है।' मुझे ऐसा लगा कि अधिकारीजी सामाजिकता आदि शब्दों पर
झोर देकर बहस में कुछ प्रगतिशील रंग लाने की कोशिश कर रहे थे, पर विषय
सर्वथा सैद्धांतिक एवं पारिभाषिक था, इसलिए उन्हें कुछ गुंजाइश नहीं मिली।

बहस यहाँ आकर समाप्त हो गई और अंत में नियमानुसार आरम्भिक वक्ता श्री
दर से बहस का जवाब देने के लिए कहा गया। श्री दर अब भी अपनी बात पर जमे
हुए थे; उन्होंने प्रायः सभी विरोधी युक्तियों को अपने पक्ष में प्रयुक्त करते हुए फिर
अपनी स्थापना को दृढ़ किया। उन्होंने कहा कि कहानी में तथ्य-उद्घाटन, विश्लेषण
आदि सभी हो सकते हैं और होते हैं, उसमें दो डायमेशन भी होते हैं और तीन भी।
इसी तरह एक व्यक्ति-चित्र का होना भी उसके क्षेत्र से बाहर की चीज नहीं है; चरित्र-

प्रधान कहानियों में प्रायः एक व्यक्ति-चित्र पर ही फोकस रहता है। रेखाचित्र को कहानी से अलग नाम और रूप देने की कोशिश बेकार है।

×

×

×

घर जाकर सोचा कि देर करने से कदाचित् मन के चित्र इतने स्पष्ट न रहें, इसलिए खाना-बाना खाकर ही लिखने बैठ गया। सबसे पहले तो मिस्टर दर की स्थापना ही सामने आयी। इसमें संदेह नहीं कि आज कहानी की परिभाषा इतनी शिथिल हो गई है कि रेखाचित्र भी उसमें समा सकता है; फिर भी इन दोनों शब्दों का दो अर्थों में सप्रयोजन प्रयोग होता है, अतएव दोनों में अंतर अवश्य है। रेखाचित्र में दो डायमेशन होते हैं एक लेखक और उसके एकात्मक विषय के बीच की संबंध-रेखा, और दूसरी इस संबद्ध रूप और पाठक के बीच की संयोजक रेखा। रेखाचित्र का विषय निश्चय ही एकात्मक होता है, उसमें एक व्यक्ति या एक वस्तु ही उद्दिष्ट रहती है। कहानी में एक डायमेशन और बढ़ जाता है; यह अतिरिक्त डायमेशन विषय के अंतर्गत होता है। कहानी का विषय एकात्मक नहीं रह सकता, उसमें द्वैत भाव होना चाहिए; अर्थात् एक व्यक्ति अपने में कहानी नहीं बन सकता। उसका अपने-आप में होना कहानी के लिए काफी नहीं है; कहानी में उसे दूसरे या दूसरों की सापेक्षता में कुछ करना होगा; प्रेम करना होगा, वैर करना होगा, सेवा करनी होगी, कुछ करना होगा, अपने में सिमट कर रह जाना काफी नहीं होगा, अपने से बाहर निकलना होगा। इस प्रकार कहानी का विषय एक बिंदु न होकर दो या अनेक बिंदुओं की संयोजक रेखा होती है। यही एक अतिरिक्त डायमेशन है जो कहानी में बढ़ जाता है। इसी रूप में आप चाहे तो उसे रेखाचित्र की अपेक्षा अधिक गत्यात्मक कह लीजिए। यद्यपि यह शब्द स्थिति को स्पष्ट न कर उसे उलझाता ही है; क्योंकि उपर्युक्त अर्थ की व्यंजना यह सीधी नहीं करता। इसीलिए पाठक को लगता है कि कहानी में रेखाचित्र की अपेक्षा रस अधिक होता है; क्योंकि द्वैत में निस्संदेह ही अद्वैत की अपेक्षा अधिक रस है, और अंत में इसीलिए रेखाचित्र को पढ़कर ऐसा लगता है कि जैसे बात अधूरी रह गई। उसमें जिज्ञासा की उद्बुद्धि मात्र होकर रह जाती है, इसके विपरीत कहानी में उसकी परितुष्टि हो जाती है, क्योंकि जहाँ रेखाचित्र में 'मैं' और 'तू' रहते हैं—मैं अर्थात् मूलतः लेखक और परिणामतः पाठक और 'तू' अर्थात्, विषय—वहाँ कहानी में 'मैं', 'तू' और 'वह' का वृत्त पूरा हो जाता है।

भारतीय और पाश्चात्य काव्यशास्त्र

[एक भूमिका]

भारतीय काव्यशास्त्र का आरंभ

यो तो भाव-प्रेरित वाणी के प्रथम स्फुरण के साथ ही कविता का, और बुद्धि की प्रथम क्रिया के साथ ही शास्त्र का जन्म मानना चाहिए परंतु हम यहां कविता और शास्त्र के जिस रूप की विवेचना कर रहे हैं उसका आविर्भाव मानव-सम्यता की अत्यंत विकसित अवस्था में और क्रमशः हुआ। भारतीय आस्तिकता को जीवन की प्रत्येक अभिव्यक्ति का मौलिक संबंध अलौकिक शक्तियों से स्थापित करने का अभ्यास रहा है। प्रत्येक विद्या किसी-न-किसी प्रकार ब्रह्म अथवा उसके किसी रूप से उद्भूत हुई है—ऐसी उसकी आस्था रही है। राजशेखर ने काव्य-मीमांसा में साहित्यशास्त्र की उत्पत्ति का अत्यंत रोचक वर्णन किया है। सरस्वती-पुत्र काव्य-पुरुष को ब्रह्मा की आज्ञा हुई कि वह तीनो लोको में साहित्यशास्त्र के अध्ययन का विस्तार करे। निदान उसने सब से पूर्व अपने मानस-जात सत्रह शिष्यों के समक्ष इसका व्याख्यान किया और फिर इन ऋषियों ने शास्त्र को १७ अधिकरणों में विभक्त कर अपने-अपने विषयो पर स्वतंत्र रीति-ग्रंथ लिखे—

“कविरहस्य सहस्राक्षं समाम्नासीत्, श्रोक्तिकमुक्तिगर्भं., रीतिनिर्णयं सुवर्ण-नाभं, आनुप्रासिक प्रचेतायनं, यमोयमकानि, चित्र चित्रागदः, शब्द-श्लेष शेषः, वास्तवं पुलस्त्यं, औपम्यमौपकायनं, अतिशयं पाराशरः, अर्थश्लेषमुत्तम्यं, उभयालंकारिक कुबेरं, वैनोदिकं कामदेवं, रूपकनिरूपणीयं भरतः, रसाधिकारिकं नन्दिकेश्वरं, दोषाधिकारिकं धिषणं, गुणोपादानिकमुपमन्युं, औपनिषदिकं कुचुमारा—इति ।” विद्वानो की राय है कि यह सूची अधिक विश्वसनीय नहीं है—वैसे भी कुछ नाम तो स्पष्टतः संगति बैठाने को गढ़े गए मालूम पड़ते हैं। परंतु कुछ नामों का उल्लेख अवश्य मिलता है—जैसे काम-सूत्र में औपनिषदिक के व्याख्याता कुचुमार और सांप्रयोगिक के व्याख्याता सुवर्णनाभ का उल्लेख है। रूपक या नाट्यशास्त्र पर भरत का ग्रंथ तो किसी-न-किसी रूप में आज भी उपलब्ध है। नन्दिकेश्वर के नाम से कामशास्त्र, गीत, नृत्य और तंत्र-सबधी ग्रंथों का उल्लेख तो मिलता है—परंतु रस पर उनका कोई ग्रंथ प्राप्त नहीं है। इस प्रकार राजशेखर का यह काव्यमय वर्णन शास्त्र की उत्पत्ति का इतिहास जुटाने में हमारी कोई सहायता नहीं करता।

भारतीय वाङ्मय का सर्वप्रथम रूप जो आज प्राप्त है वह है वेद, और उसमें ऋग्वेद प्राचीनतम है। ऋग्वेद की ऋचाओं में काव्य का जो विस्तृत वैभव मिलता है, वह इस बात का स्वतः प्रमाण है कि इतिहास के उस युग में भारतीय चेतना काव्य की विभूतियों से पूर्णतः परिचित हो चुकी थी। इन छंदों के काव्य-गुण का विश्लेषण स्पष्ट कर देता है कि उनके लक्ष्यों में दिव्य-भाव की प्रेरणा चाहे जितनी रही हो परंतु वे वाणी की शक्ति और उसके शृंगार आदि का भी विशेष ध्यान रखते थे—और उनके प्रति सचेत भी थे। उदाहरण के लिए—

हिरण्यकेशा रजसो विसारेहि धुनिवातर घ्रजीमान शुचि भ्राजा उषसो नवेदा...

—सुनहली अलको वाला वह अंधकार को दूर कर दिशाओं में फैल जाता है, अहि के समान बात-सा गतिशील और सबकी कंपन का कारण वह आलोकशोभी ऊषा का जाता है।

सहस्रहृण्यं विथतावस्य पक्षी परेहंसस्य पतत. स्वर्गम् ।

—आकाश में उड़ता हुआ वह उज्ज्वल हंस अपनी सहस्रों वर्ष की दीर्घ-यात्रा तक पंख फैलाये रहता है।

रथी कथायाश्वां अभिसिपन्ना विदृतान् कृणुते वर्षा अह ।

—विद्युत-कशाघात से बादल रूखी अश्वों को चलाते हुए रथी वीर के समान वर्षा के देव उपस्थित हो गये हैं।

उपर्युक्त ऋचाओं में उपमा, रूपक, श्लेष, समासोक्ति आदि का अपूर्व वैभव है—और वह घुणाक्षर न्याय से घटित नहीं है—स्पष्ट ही उसका लक्ष्य अपने वैदग्ध्य और वाक्शक्ति से अनभिज्ञ नहीं था।

यह तो हुआ काव्य का व्यवहारगत रूप, परंतु इसके अतिरिक्त वेदों में कुछ ऐसे संकेत भी बिखरे मिल जाते हैं जिनका संबंध विवेचन से है। उदाहरण के लिए ऋग्वेद की वे ऋचाएं ली जा सकती हैं जो वाक् को संबोधन करके लिखी गई हैं—

अहं सुराष्ट्री संगमनी वसूनां चिकितुषी प्रथमा यज्ञियानाम् ।

—अर्थात् मैं राज्ञी हूँ—निधियों का संग्रह करने वाली यज्ञियों (पूज्यों) में प्रथम।

अहमेव स्वयमिदं वदामि जुष्टं देवेभिरुत मानुषेभिः ।

यं कामये तं तुमर्गं कृणोमि तं ब्रह्माणं तमूर्षि तं सुमेधाम् ।

—मैं स्वयं उस शब्द को उच्चरित करती हूँ जो देवताओं और मनुष्यों को समान रूप से प्रिय है। जिस व्यक्ति से मैं प्रेम करती हूँ, उसे मैं अत्यंत पराक्रमी, मेधावी, ऋषि और ब्राह्मण बना देती हूँ।

उपर्युक्त दोनों ऋचाओं में वाणी के महत्त्व का वर्णन है—और 'वाणी' से यहां तात्पर्य है कवि की वाणी (साधारण वाणी से भिन्न)। कवि की वाणी सर्वकाम्य है, उसके द्वारा वैभव की प्राप्ति होती है—मेधा और पराक्रम की प्राप्ति होती है—और उसका प्रयोक्ता ऋषि अर्थात् मंत्रद्रष्टा तथा ब्रह्मवेत्ता के गौरव का अधिकारी

होता है। काव्य के प्रयोजन का स्पष्ट उल्लेख है इन पंक्तियों में। यहां काव्यप्रकाश के 'काव्यं यशसेऽर्थकृते व्यवहारविदे शिवेतरक्षतये...' का संकेत ढूढना क्लिष्ट कल्पना नहीं होगी। आप देखिए मम्मट का 'कान्तासम्मिततथोपदेशयुजे' वेद की ऋचाओं में कितना ठीक उतरा है।

इनके अतिरिक्त वेदों में नृत्य, गीत, छंद का सम्यक् विवेचन पृथक् रूप से भी मिलता है। छंद तो वेद के पद्यों में से एक स्वतंत्र श्रृंग ही है—उधर 'उपमा' शब्द का भी प्रयोग वहाँ अनेक स्थलों पर हुआ है। वेदों के उपरांत ब्राह्मण ग्रंथ आदि का विषय सर्वथा भिन्न है—अतएव उनमें इस प्रकार के विशेष संकेत नहीं हैं।

वैदिक काल के उपरांत महाकाव्य-काल आता है और आदिरुचि के प्रथम उद्गार की वह प्रसिद्ध कथा अपनी संपूर्ण मनोवैज्ञानिक सभावनाओं के साथ हमारे सम्मुख उपस्थित होती है। वैसे तो रामायण के बालकांड में नव रसों का स्पष्ट उल्लेख भी है—पर उसको प्रायः आज प्रक्षिप्त ही माना जाता है। किंतु प्रथम उच्चार की यह कथा काव्य की मूल प्रेरणा का अत्यंत भव्य व्याख्यान है—

निशम्य रुदती क्रौञ्चीमिदं वचनमब्रवीत् ॥

मा निषाद प्रतिष्ठां त्वमगमः श्रावयती समा ।

यत्क्रौञ्चमिथुनादेकमवधौ. काममोहितम् ॥

उपर्युक्त काव्य-स्फुरण से स्वयं वाल्मीकि को आश्चर्य हुआ—परंतु बाद में घटना का पर्यालोचन करने के उपरांत ने इस निश्चय पर पहुँचे—

शोकार्तस्य प्रवृत्तौ मे श्लोकः भवतु नान्यथा ।

अर्थात् मेरे शोकार्त मन का यह उच्चार कविता के अतिरिक्त और कुछ नहीं हो सकता। शताब्दियों पश्चात् आनंदवर्द्धन और अन्य आचार्यों ने वाल्मीकि के इस वक्तव्य को रस और ध्वनि सिद्धांत की प्रथम स्वीकृति घोषित किया। श्रीयुक्त शंकरन ने उपर्युक्त श्लोको का तत्त्व-विश्लेषण करते हुए उसमें रस-सिद्धांत का निर्वाह करने का प्रयत्न किया है—“आहत क्रौंच का रक्तस्नात शरीर और क्रौंची का रुदन, जिसका कि ऋषि ने स्वयं साक्षात्कार किया था, प्रत्यक्ष अनुभव के क्षेत्र से आगे बढ़कर कल्पन के क्षेत्र में पहुँच गए—और वहाँ उन्होंने विभाव और अनुभाव रूप में उपस्थित होकर ऋषि के मन की कर्णावृत्ति को जाग्रत कर उस चरम स्थिति तक पहुँचा दिया जिसमें कि उनकी वैयक्तिक चेतना सर्वथा लुप्त हो गई—केवल एक तीव्र कर्णाविगलित मानसिक एकाग्रता-मात्र शेष रह गई, जो अंत में एक प्रकार के अनिर्वचनीय आनंद अर्थात् रस में परिणत हो गई।”—शंकरन महोदय का यह मत संस्कृत रसशास्त्र से मेल नहीं खाता क्योंकि एक तो यहाँ प्रत्यक्ष स्थिति से ही रस का परिपाक सिद्ध होता

१. पाठ्ये गेये च मधुर च प्रमाणस्तिभिरन्वितम् ।

जातिभिः सप्तभिर्युक्तं, तन्त्री-नय-समन्वितम् ।

रसः. शृंगारकरुणहास्यरीत्रभयानकैः ।

वीरादिभि रसैर्युक्तं काव्यमेतद् गायताम् ।

है, जो शास्त्र को मान्य नहीं है—दूसरे, काव्य के सर्जन में ही कवि को रस-भोक्तृत्व प्राप्त हो जाता है जिसको शास्त्र ने कम-से-कम वैध रूप में स्वीकृत नहीं किया। फिर भी इसमें संदेह नहीं है कि इन पंक्तियों में बाल्मीकि की सूक्ष्म आलोचना-शक्ति का आभास तो मिलता ही है—साथ ही काव्यशास्त्र के निम्नलिखित कतिपय मूल सिद्धांतों के संकेत भी स्पष्ट रूप से मिल जाते हैं :

१. काव्य की मूल प्रेरणा भावातिरेक है—

(सैद्धांतिक शब्दावली में काव्य की आत्मा भाव या रस है।)

२. काव्य अपने मूल रूप में आत्माभिव्यक्ति है।

३. कवि रस-स्रष्टा होने से पूर्व रस-भोक्ता है।

४. भावोच्छ्वास और छंद का मूलगत संबंध है।

महाकाव्यों के उपरांत व्याकरण, दर्शन आदि का निर्माण हुआ। यद्यपि इन दोनों शास्त्रों का काव्यशास्त्र से सीधा संबंध नहीं है, फिर भी काव्यशास्त्र के अनेक सिद्धांतों का आधार इनसे ही ग्रहण किया गया है।

भारत का व्याकरणशास्त्र जितना प्राचीन है, उतना ही समृद्ध भी। उसे तो वास्तव में भाषा का दर्शन कहना चाहिए। व्याकरण के आदि ग्रंथ हैं निरुक्त और निघण्टु। यास्क ने वैदिक उपमा का विवेचन करते हुए उसके कुछ प्रकारों का विवरण दिया है—जैसे 'भूतोपमा', जिसमें उपमित उपमान बन जाता है, 'रूपोपमा', जिसमें उपमित और उपमान का रूप-साम्य होता है; 'सिद्धोपमा', जिसमें उपमान सर्व-स्वीकृत और सिद्ध होता है; रूपक की समानार्थी 'लुप्तोपमा' या 'अर्थोपमा', जिसमें साम्य व्यक्त न होकर अव्यक्त ही होता है। पाणिनि के समय तक उपमा का स्वरूप निर्धारित हो चुका था और उसने 'उपमित', 'उपमान', 'सामान्य' आदि का स्पष्ट प्रयोग किया है। पाणिनि के उपरांत पातंजलि का महाभाष्य भी इन रूपों की सम्यक् व्याख्या करता है। वास्तव में व्याकरणशास्त्र हमारे काव्यशास्त्र का मूलधार है—वाणी के अलकरण के जो सिद्धांत काव्यशास्त्र में स्थिर किये गये, उन पर व्याकरण के सिद्धांतों का स्पष्ट प्रभाव है। भामह, आनन्दवर्द्धन जैसे आचार्यों ने अपने ग्रंथों में व्याकरण की स्थान-स्थान पर सहायता ली है। ध्वनि का प्रमुख सिद्धांत भी मूलतः व्याकरण के 'स्फोट' से लिया गया है।

व्याकरण के उपरांत काव्यशास्त्र का दूसरा आधार दर्शन भी है—काव्यशास्त्र के कतिपय प्रमुख सिद्धांतों का सीधा संबंध विभिन्न दार्शनिक सिद्धांतों से है—उदाहरण के लिए, शब्द की तीन शक्तियों—अभिधा, लक्षणा, व्यंजना का संकेत न्यायशास्त्र के शब्द-विवेचन में मिलता है—नैयायिकों के अनुसार अभिधार्थ से व्यक्ति, जाति और गुण तीनों का बोध हो जाता है। उन्होंने शब्दार्थ को गौण, भाव्य, लाक्षणिक और औपचारिक आदि अर्थों में विभक्त किया है। आगे शब्द-प्रमाण के संबंध से न्याय और मीमांसा दोनों में शब्द और वाक्य का वर्गीकरण और अर्थवाद आदि का सूक्ष्म विवेचन मिलता है। वास्तव में न्याय और मीमांसा के विवेचन को व्याख्यात्मक आलोचना का उद्गम समझना चाहिए। इसी प्रकार व्यंजना द्वारा अभि-

व्यक्ति का सिद्धांत साख्य के परिणामवाद से असंपृक्त नहीं है, जिसके अनुसार 'सृष्टि' का आशय एक नवीन पदार्थ का उत्पादन नहीं, अभिव्यक्ति ही है। वास्तव में कार्य कारण में ही सन्निहित रहता है—वह सृजन नहीं है वरन् अभिव्यक्ति ही है। इससे भी स्पष्ट है कि वेदांतिकी का मोक्ष-सिद्धांत जिसके अनुसार आनंद या मोक्ष बाहर से प्राप्त नहीं होता, वह तो आत्मा का ही शुद्ध-बुद्ध रूप है जो माया का आवरण हट जाने के बाद स्वतः आनंदमय रूप में अभिव्यक्त हो जाता है। परंतु उपर्युक्त विवेचन बहुत-कुछ अनुमान पर आश्रित है—इससे काव्यशास्त्र की उत्पत्ति, के कोई निश्चित सिद्धांत स्थिर नहीं हो पाते।

निदान, काव्यशास्त्र का वास्तविक आरंभ हमें दर्शन और व्याकरण के मूल ग्रंथों के रचनाकाल के बहुत बाद का मालूम पड़ता है। डॉ० सुशीलकुमार डे, प्रो० काणे आदि विद्वानों का मत है कि ईसा की पहली पांच शताब्दियों में ही उसका जन्म माना जा सकता है। शिलालेखों की काव्यमयी प्रशस्तियां, अश्वघोष और भास के ग्रंथ, बाद में, कालिदास का अलंकृत काव्य सभी इसकी ओर संकेत करते हैं। भरत के नाट्यशास्त्र का मूल रूप तो स्पष्टतः ही इसी काल की अत्यंत आरंभिक रचना है। इतिहासज्ञ उसका रचनाकाल ईसा की पहली शताब्दी के आस-पास स्थिर करते हैं। भरत ने कृशाश्व और शिलालिन के नामों का उल्लेख किया है—उधर भामह ने मेघाविन, और दंडी ने कवच आदि का, परंतु अभी तक इनके ग्रंथ उपलब्ध नहीं हैं, अतएव इनके विषय में चर्चा करना व्यर्थ है।

पाश्चात्य काव्यशास्त्र का आरंभ

पाश्चात्य साहित्य का प्राचीनतम रूप होमर का काव्य है। होमर का समय ईसा-पूर्व आठवीं शताब्दी अनुमानित किया जाता है। उनका विभूतिमान काव्य न केवल अपने स्रष्टा की काव्य-प्रतिभा का ही, वरन् उसके युग के रुचि-संस्कार का भी परिचायक है। काव्य-प्रतिभा के अतर्गत भाव-वैभव के साथ आलोचन-शक्ति भी आती है। इलियड और ओडीसी की कविता का अभिव्यजना-वैभव होमर की काव्यालोचन-शक्ति का असंदिग्ध प्रमाण है, परंतु प्रत्यक्षतः कहीं भी उन्होंने सिद्धांत-विवेचन प्रासंगिक रूप से भी नहीं किया। होमर के ग्रन्थेताओं ने केवल एक ऐसा स्थल खोज निकाला है जिसमें काव्यशास्त्र के कुछ विशिष्ट सिद्धांतों का पूर्व-संकेत मिल जाता है :

Bid hither [Says Alcinous] the divine minstrel Demodocus
for the god hath given minstrelsy to him as to none other to make
man glad in what way so ever his spirit stirs him to sing

[Odyssey VIII, 4345 trans.]

—“हे डेमोडोकस, उस दिव्य-प्रतिभाशाली कवि को यहा बुलाओ, देव ने जैसी काव्यशक्ति उसे दी है, वैसी दूसरे को नहीं दी—जिस रीति से भी उसकी आत्मा उसे

गाने के लिए प्रेरित करती है, वह उसी रीति से मनुष्यों का मन प्रसादन कर सकता है।”

उपर्युक्त पंक्तियों से निम्नलिखित मूल सिद्धांतों पर प्रकाश पड़ता है :

१. कविता का उद्देक दैवी प्रेरणा से होता है—अर्थात् कविता के लिए पहला अनिवार्य गुण है दैवी प्रतिभा, जिसे अन्यत्र ‘शक्ति’ आदि भी कहा गया है।

२. कविता का प्रयोजन आनंद है, शिक्षण नहीं।

होमर के महाकाव्यों के उपरांत यूनानी नाटको का युग आता है। इस युग के आरंभ से लेकर ईसा-पूर्व चौथी शताब्दी तक अनेक हास्य-नाटको की सृष्टि हुई। उनमें जीवन की प्रायः सभी वस्तुओं को हास्य का आलंबन बनाया गया है। फिर साहित्य जैसा विषय, जिसमें रुचिर्वचिष्य तथा मतभेद के साथ पारस्परिक स्पर्धा के लिए भी असीम क्षेत्र था, किस प्रकार अच्छा रह जाता? दुर्भाग्य से इस युग का अधिकांश साहित्य आज अप्राप्य है, परंतु शीर्षकों आदि के उल्लेखों से, जो परवर्ती साहित्य में मिलते हैं, उनके वर्ण्य विषय पर यथेष्ट प्रकाश पड़ता है। उदाहरण के लिए उनके शीर्षक हैं—कविता, कवि, सैफो, रिहर्सल इत्यादि। इनके वर्ण्य विषय और आलंबन आदि का सीधा संबंध साहित्य से है—अतएव निश्चय ही उनमें तत्कालीन साहित्य और कला-रुचि का उपहास किया गया होगा। वास्तव में यूनानी राजनीति, आचार और साहित्य आदि सभी क्षेत्रों में स्वभाव से पुरातन-प्रिय थे—उनमें नवीन आदशों और मूल्यों के प्रति एक विशेष उपहास और घृणा का भाव वर्तमान था। उसी के परिणामस्वरूप इन हास्यनाटकों में भी नवीन भावधारा और अभिव्यंजना आदि का उपहास किया गया है। इस साहित्य में से केवल एरिस्टोफेनीज के ग्यारह नाटक आज प्राप्त हैं—इनमें एक है ‘फ्राग्स’ (मेढक)। इस नाटक में यूनान के दो प्रसिद्ध नाटककार एस्काइलस और यूरिपाइडीज में एक विस्तृत साहित्यिक विवाद चलता है जिसमें वे एक-दूसरे के नाटकों की पहले राजनीतिक और नैतिक दृष्टि से, और फिर कला और शैली आदि की दृष्टि से तीखी आलोचना करते हैं। काव्यशास्त्र की दृष्टि से यह आलोचना अपना विशेष महत्त्व रखती है—इसमें सैद्धांतिक और व्यावहारिक दोनों ही प्रकार की आलोचना के स्पष्ट संकेत मिल जाते हैं। एस्काइलस महान् कथा-वस्तु और महान् शैली के सिद्धांत का मानने वाला है—वह विषय और शैली की विशिष्टता का समर्थक है—एक विशेष घरातल से नीचे उतरकर साधारण नित्य-प्रति के जीवन का साधारण व्यावहारिक शैली में चित्रण करना, उसकी दृष्टि में, साहित्य की महत्ता को खंडित करते हुए उसे सस्ता और घटिया बना देना है। विषय और शैली का सहज और अनिवार्य संबंध है—विषय और भाव की गुरुता से वाणी भी अनिवार्यतः गुरु-गंभीर हो जाती है :

When the subject is great and the sentiment, then, of necessity great grows the word.

इसके विपरीत यूरिपाइडीज प्राचीन काव्यादशों के प्रति विद्रोह करता हुआ विषय तथा भाषा दोनों की व्यावहारिकता और ताजगी का पक्ष लेता है :

I put things on stage that come from daily life of business.

अर्थात् मैं अपने नाटको में उन बातों का चित्रण करता हूँ जिनका सीधा संबंध नित्य-प्रति के जीवन और कार्य-व्यवहार से है :

इसी तरह—

Oh ! Let us at least use the language of men !

—आह, हमें कम-से-कम मनुष्यों की भाषा तो बोलने दो ।

उपर्युक्त उदाहरणों में, आप देखिए, काव्यशास्त्र का एक अत्यंत मौलिक प्रश्न उठाया गया है । काव्य के विषय और शैली साधारण होते हैं अथवा असाधारण और विशिष्ट ? वास्तव में यहाँ साहित्य के प्राचीन और आधुनिक मूल्यों का सघर्ष अत्यंत स्पष्ट शब्दों में व्यक्त किया गया है, और नाटककार ने एस्काइनस के मुख से अत्यंत सशक्त वाणी में जो अपना निर्णय दिया है वह आज भी उतना ही महत्वपूर्ण और विवादास्पद बना हुआ है । उसके दो भाग किए जा सकते हैं -

१. काव्य-वस्तु और काव्य-भाषा का अनिवार्य संबंध है ।

२. काव्य की वस्तु और काव्य की भाषा अनिवार्यतः असाधारण ही होती है ।

एरिस्टोफेनीज की आलोचना का महत्त्व केवल वैयक्तिक ही नहीं वरन् सामाजिक भी है—उनके नाटको से तत्कालीन समाज के साहित्यिक घरातल और आलोचनात्मक शक्ति पर भी प्रकाश पड़ता है । उस समय, जैसा कि कुछ शताब्दियों पश्चात् भारतीय समाज में भी हुआ, काव्य-रुचि और काव्य-ज्ञान एक प्रकार से सामाजिक व्यक्तित्व के अलंकार समझे जाते थे—गोष्ठी में सम्मान प्राप्त करने के लिए उनकी अनिवार्य आवश्यकता होती थी । दूसरे, उस समय एक लाक्षणिक ग्रंथवती आलोचनात्मक शब्दावली का प्रचार हो चला था—उदाहरण के लिए ‘सृजनशील कवि’, ‘कार्य के चित्रण में अस्पष्ट’ आदि-आदि । कहने की आवश्यकता नहीं कि इनमें एक विचित्र लाक्षणिक नवीनता है—जैसी की रोमानी आलोचना में बीसियों शताब्दी बाद जाकर मिली ।

एरिस्टोफेनीज के कुछ और सहयोगियों के नाटको में भी इस प्रकार के संकेत मिलते हैं, परंतु वे सख्या और महत्त्व दोनों की ही दृष्टियों से विशेष उल्लेखनीय नहीं हैं ।

इनके उपरांत ईसा-पूर्व तीसरी-चौथी शताब्दी में प्लेटो, अरस्तू आदि दार्शनिकों ने तथा डायोनीसियस और लोजाइनस जैसे आलोचारिकों ने इस प्रश्न को अत्यंत गंभीरतापूर्वक ग्रहण कर लिया, और वहीं से पाश्चात्य काव्यशास्त्र का क्रमबद्ध विकास आरंभ हो गया ।

दृष्टिकोण

- भारतीय और पश्चिमी काव्यशास्त्रों में आधारभूत समानता यह मिलती है कि आरंभ से ही इन दोनों का दृष्टिकोण ऐहिक रहा है । भारतवर्ष में जीवन के सभी

क्षत्रो पर अध्यात्म का इतना गहरा प्रभाव रहा है कि यह कल्पना सहज ही बध जाती है कि वह काव्य जैसे गंभीर जीवन-तत्त्व का भी आध्यात्मिक व्याख्यान ही करेगा। परंतु हम देखते हैं कि आरंभ से उसने काव्य को लोकोत्तर कहते हुए भी आध्यात्मिक नहीं माना है। पश्चिम में, बल्कि, आरंभ में प्लेटो आध्यात्मिक आनंद और काव्यानंद के बीच का अंतर स्पष्ट अनुभव नहीं कर पाया, और उसने दोनों के बीच में काफी भ्रांति पैदा कर दी। परंतु बाद में, वहां भी इस त्रुटि का शीघ्र ही सशोधन हो गया और निश्चिन्त रूप से काव्य को अध्यात्म से पृथक् रखा गया।

आगे चलकर दोनों में एक विशेष अंतर दिखाई देने लगा—वह यह कि पश्चिम में काव्य की गणना कला के अंतर्गत की जाने लगी; परंतु इधर भारतीय दृष्टि ने कला और काव्य को सदैव पृथक् रखा। कला को हमारे यहाँ हीनतर विद्या माना गया—उसके सृजन में शिक्षा और उसके प्रयोजन में मनोरंजन का प्राधान्य रहा—इसके विपरीत काव्य के लिए दिव्य प्रेरणा और गंभीर परिष्कृत आनंद को अनिवार्य माना गया। उधर पश्चिम में काव्य का अतर्भाव पंचकलाओं में किया गया।

लेकिन वहाँ कला का स्तर अपेक्षाकृत ऊँचा माना गया है—उसके लिए मानसिकता अनिवार्य मानी गई है और उसी के आधार पर कलाओं का कोटि-क्रम स्थिर किया गया है। काव्य को वहाँ श्रेष्ठतम कला मानते हुए उसका स्तर अत्यंत ऊँचा रखा गया है। इस प्रकार कला के अंतर्गत गणना करके विदेशी काव्यशास्त्र ने साहित्य के गौरव की कोई हानि नहीं की, जैसा कि आचार्य शुक्ल ने अपने एक निबन्ध में सकेत किया है। वास्तव में भारत और पश्चिम के आचार्य ने कला का जो स्वरूप स्थिर किया उसमें ही अंतर है। भारत ने जहाँ कला का संबंध स्थूल शिल्प-गुण और मनोरंजन से मानते हुए उसको हीन पद दिया, वहाँ पश्चिम ने मानसिकता को ही कला का मूल और अनिवार्य तत्त्व मानते हुए उसे अधिक गौरव दिया—उससे कला के दो वर्ग किए—लालित कला और उपयोगी कला। भारत में जिन क्रियाओं को कला माना गया है उन्हें यूरोप में उपयोगी कलाओं के अंतर्गत ग्रहण किया गया है। कहने का तात्पर्य है कि दोनों काव्यशास्त्रों के दृष्टिकोण का यह अंतर सतह का ही है—मूलगत नहीं है। दोनों ने समान रूप से काव्य की मूल आत्मा और उसके स्तर को अत्यंत

टिप्पणी—परंतु इसका अर्थ यह नहीं है कि काव्य में ऐंद्रियता का स्वच्छद विद्वार शास्त्र-सम्मत था, उस पर किसी प्रकार का नैतिक नियन्त्रण नहीं था। नहीं, नीति और धर्म की मर्यादा का दोनों काव्यशास्त्रों ने उचित सम्मान किया है—काव्य का आनंद यदि अनैतिक और असयम से प्राप्त होता है, तो उसकी निंदा की गई है—यों कहना चाहिए कि काव्यानंद का जो स्वरूप स्थिर किया गया है उसमें नैतिकता का भी अतर्भाव है। भारतीय काव्यशास्त्र में अनैतिक आनंद को रसाभास कह कर दूषित माना गया है। परंतु फिर भी एक बात ओ विशेषतः मन को प्रभावित करती है वह यह है कि नैतिकता या धर्म को कहीं भी काव्य-गुण की कसौटी नहीं बनने दिया और न किसी अन्य रूप में ही उसे उसके ऊपर हावी होने दिया है। उसका प्राण तो आनंद ही है, नैतिकता इसी का आनुषंगिक तत्त्व-भास है। इस मुख्य सिद्धांत को लेकर समय-समय पर वाद-विवाद हुआ है—फिर भी इसका महत्त्व असंख्य ही बना रहा। काव्य में नैतिकता कभी आनंद को स्थानांतरित नहीं कर सकी।

उच्च और असाधारण माना है—जो कुछ अंतर है, वह वास्तव में कला की परिभाषा और घरातल में ही है।

क्षेत्र-विस्तार

काव्यशास्त्र के दो भाग हैं—एक काव्य-दर्शन, दूसरा काव्य-रीति। काव्य-दर्शन के अंतर्गत काव्य का स्वरूप, काव्य का प्रयोजन, काव्य की अनुमति, रस का स्वरूप, काव्य की मूल प्रेरणा, काव्य के स्रष्टा की मन स्थिति एवं सृजन-प्रक्रिया, भोक्ता (सहृदय) की मन स्थिति एवं भोग-प्रक्रिया, रस की स्थिति, काव्य के मूल तत्त्व आदि आधारभूत प्रश्न आते हैं, और काव्य-रीति के अंतर्गत शैली के तत्त्व, प्रकार—भाषा, अलंकार, छंद आदि का विवेचन आता है। यूरोप में सबसे पहले प्लेटो और अरस्तू सदृश दार्शनिकों ने ही जीवन के अन्य शास्त्रों तथा विद्याओं के साथ-साथ काव्यशास्त्र को भी गंभीरतापूर्वक ग्रहण किया। प्लेटो ने मुख्यतया काव्य के प्रयोजन अर्थात् नैतिक प्रभाव को अपने विवेचन का विषय बनाते हुए उसके स्वरूप के विषय में भी कुछ महत्त्वपूर्ण तथ्यों का निर्देश किया। उन्होंने काव्य की अनुमति को ऐंद्रिय मानते हुए उसे समाज के लिए हानिकारक बताया—जिसका उत्तर शताब्दियों बाद प्लोटीनस ने दिया। प्लेटो ने सत्य को काव्य की कसौटी माना और तत्कालीन नाटकों तथा अन्य साहित्य को सत्य की अनुकृति कहकर हेय घोषित किया। इस प्रकार प्लेटो ने काव्य का प्रयोजन, काव्यानुमति का स्वरूप, काव्य का मूल-तत्त्व आदि काव्य-दर्शन के अनेक प्रश्नों पर विचार किया। प्लेटो के उपरांत अरस्तू ने भी अपने गुरु के आक्षेपों का उत्तर देते हुए उपर्युक्त समस्याओं का विस्तृत तथा गहन विवेचन किया है। उन्होंने प्लेटो के अनुकृति शब्द को ग्रहण करते हुए उसके वास्तविक अर्थ की व्याख्या की है और अंत में उसे ही काव्य का मूल रूप माना है। इसके अतिरिक्त एक और महत्त्वपूर्ण प्रश्न उन्होंने उठाया है : वह यह कि दुःखात नाटक द्वारा आनंद की उपलब्धि किस प्रकार होती है ? इसी के उत्तर में उन्होंने अपने प्रसिद्ध विवेचन 'सिद्धांत का प्रतिपादन किया है। अरस्तू ने काव्यशास्त्र के दूसरे अंग काव्य-रीति का भी समुचित विवेचन किया है—अपने प्रसिद्ध ग्रंथ 'पोयटिक्स' में उन्होंने विशेषकर दुःखात नाटक और सामान्यतः महाकाव्य आदि के अंग—वस्तु, पात्र, भाव (रस) तथा शैली आदि का विस्तार-व्याख्यान किया है; और उच्चर अलंकारशास्त्र पर एक स्वतंत्र ग्रंथ ही लिखा है। दार्शनिकों के इस तात्त्विक विवेचन के उपरांत अलंकारशास्त्रियों के अनेक ग्रंथों की एक विस्तृत सूची मिलती है। इन अलंकार-ग्रंथों में मापा और भाषण को प्रभावशाली बनाने और सजाने वाली विभिन्न रीतियों का विस्तृत और सूक्ष्म वर्णन किया गया है। इनके प्रतिपाद्य के अंतर्गत अलंकार, शैली के तत्त्व, शैली के प्रकार, शब्द-चयन, वाक्य-संगठन, लय, छंद आदि का विवेचन-विश्लेषण है। शैली का वर्णन करते हुए डेमेट्रियस ने उसके चार भेद किये हैं—एलीगेण्ट (सुंदर), प्लेन (स्पष्ट),

फोसिबिल (ओजस्वी) और ऐलीवेटेड (उदात्त) । ये भेद बहुत कुछ अपने काव्यशास्त्र के माधुर्य, ओज, प्रसाद आदि गुणों से मिलते-जुलते हैं । लोजाइनस ने 'उदात्त' पर एक पृथक् निबन्ध ही लिखा है । पश्चिम के इतिहासकार उसे पहला रोमानी आलोचक मानते हैं । ग्रीक के बाद लेटिन और फ्रेंच में काव्य-रीति का विस्तृत विवेचन हुआ । परन्तु इन आचार्यों ने कोई नवीन मौलिक उद्भावनाएँ नहीं की—इनके विवेचन की सरणियाँ वे ही रही ।

भारतीय काव्यशास्त्र की परिधि और भी विस्तृत है । काव्य-दर्शन के अतर्गत हमारे आचार्यों ने मुख्यतः काव्य का स्वरूप और परिभाषा, काव्य की आत्मा, काव्य के अंग, प्रयोजन, हेतु, काव्य की अनुभूति (रस) का स्वरूप, रस के कारण (विभाव), कार्य (अनुभाव), स्थायी और सचारी भाव, रस की स्थिति आदि मूलभूत तथ्यों का गम्भीर विवेचन किया है । अनेक आचार्यों ने मीमांसा, सांख्य, वेदात आदि दर्शनों की भी सहायता लेकर रस-भोक्ता (सहृदय) के मन का अत्यंत सूक्ष्म विश्लेषण किया है । काव्य-रीति के क्षेत्र में तो मेरी धारणा है कि उन्होंने कुछ भी नहीं छोड़ा । वस्तु, पात्र के अनेकशः भेद, शैली के अनेक प्रकार, गुण, दोष, शब्द-शक्तियाँ, अलंकारों के अगणित रूप, छंदों के शत-शत प्रस्तार पूरे विस्तार के साथ दिए हुए हैं । जहाँ तक विस्तार का संबंध है, भारतीय आचार्य अपराजेय हैं—यूरोप का अलंकारशास्त्र भारत के अलंकारशास्त्र की तुलना में अत्यंत निर्धन है ।

पश्चिमीय और भारतीय काव्यशास्त्रों के प्रतिपादों में विचित्र समताएँ और विषमताएँ मिलती हैं ।

समता

पश्चिम में काव्य के तीन तत्त्व माने गए हैं—वस्तु (मैटर), शैली (मैनर) और आनंद देने की शक्ति (कैपेसिटी टू प्लीज) । बाद में आनंद की व्याख्या की गई और एडीसन का संकेत ग्रहण करते हुए आनंद का अर्थ हुआ कल्पना का आनंद । इस बात को दूसरे प्रकार से भी कुछ व्याख्याताओं ने लिखा है—उन्होंने वस्तु का भी विश्लेषण कर डाला—वस्तु=भाव और विचार, और इस प्रकार काव्य के तत्त्व हुए भाव, विचार, कल्पना और शैली, अर्थात् राग-तत्त्व, बुद्धि-तत्त्व, कल्पना-तत्त्व और शैली । भारतीय काव्यशास्त्र में काव्य-तत्त्वों के प्रसंग में आचार्यों ने एक रूपक बाधा है—जिसके अनुसार रस (या ध्वनि) काव्य-पुरुष की आत्मा है, शब्दार्थ शरीर है, माधुर्य आदि गुण अंतरंग गुण हैं, वैदर्भी आदि रीति अंग-संस्थान हैं, और उपमादि अलंकार आभूषण हैं । यही रीति और अलंकार शैली के अंग हैं—अतएव उनके स्थान पर शैली शब्द का प्रयोग किया जा सकता है । गुण की स्थिति थोड़ी-सी विचित्र है—तत्त्व-रूप में तो उसे आत्मा अर्थात् रस की विशेषता माना गया है—परन्तु व्यवहार रूप में शैली के प्रमुख अंग के रूप में ही उसका प्रयोग हुआ है । अर्थ से तात्पर्य वस्तु (मैटर) का ही है । रस पर्याय है आनंद का, यह आनंद लौकिक या ऐंद्रिय नहीं है, कल्पना का ही आनंद है । इसी बात पर जोर देने के लिए आचार्यों ने रस की अपेक्षा ध्वनि को अधिक

महत्त्व दिया है। कहने का तात्पर्य यह है कि काव्य के तत्त्व दोनों शास्त्रों में लगभग एक ही हैं—जिसे यूरोप के आचार्यों ने वस्तु कहा है—हमारे यहां भी अर्थ, वस्तु आदि अनेक नामों में उसका वर्णन है, और जिसे वहां गैली या रीति कहा है, वह यहां भी 'रीति' आदि के रूप में स्वीकृत है। आनंद देने की शक्ति, और स्पष्ट शब्दों में—कल्पना को आनंद देने की शक्ति विलकुल वही चीज है जो हमारा रस या रस-ध्वनि है—और जिस तरह हमारे यहां उसे काव्य की आत्मा माना गया है, उसी तरह वहां भी उसे प्रमुख तत्त्व माना गया है। इसमें सदेह नहीं कि कल्पना शब्द का प्रयोग हमारे यहां कहीं भी नहीं हुआ, परंतु इससे उसके विषय में अनभिज्ञता प्रकट नहीं होती। विभाव, अनुभाव और संचारी आदि की सृष्टि और फिर उनका संयोग, जिससे कि रसनिष्पत्ति होती है, कल्पना की ही क्रियाएं हैं। परंतु कल्पना शब्द का प्रयोग न कर यहां भावन शब्द का प्रयोग किया गया है।

गैली और उसके तत्त्वों तथा भेदों में भी दोनों शास्त्रों में बड़े-छोटे समानता मिलती है। इसका कारण यह है कि गैली के पीछे मनोविज्ञान का दृढ़ आधार रहता है, और मनोविज्ञान देश-काल के बंधनों को एक सीमा तक ही स्वीकार करता है। गैली के तत्त्वों में गुण, दोष और अलंकार आते हैं—गुण उसके नित्य तत्त्व हैं और अलंकार अनित्य तत्त्व। गैली की मूल प्रेरणा है अपने वक्तव्य को प्रभावशाली बनाने की भावना—उसके लिए वक्ता जिन विधियों का प्रयोग करता है वे ही यूरोप तथा हमारे देश के रीतिशास्त्र में भिन्न नामों से पुकारी गई हैं। नामों में भिन्नता चाहे कितनी हो, परंतु कम-से-कम प्रमुख विधियों की कल्पना दोनों शास्त्रों में एक ही प्रकार से की गई है। उदाहरण के लिए, भारत के माधुर्य, ओज, प्रसाद आदि यूरोप के ऐलीगेंट, फोर्सिबिल, और प्लेन हैं। यद्यपि संख्या-विस्तार की दृष्टि से भारतीय अलंकार यूरोपीय अलंकारों से कई गुने हैं, परंतु मूल अलंकार एक प्रकार से समान ही हैं। हमारे उपमा, रूपक, अत्युक्ति, विरोधाभास, वक्ता-मूलक अलंकार श्लेष, यमक आदि पश्चिम के सिमिली, मेटाफ़र, हाइपरबोल, ऑक्सीमोरन, इनुएंडो आदि के ही समानार्थक एवं समानधर्मी हैं। इसी प्रकार मूल दोष भी नाम-भेद से प्रायः एक ही हैं। गैली के तत्त्वों में शब्द भी आते हैं। यूरोप के साहित्यशास्त्र में शब्द-चयन पर बड़ा बल दिया गया है। वहां के अनेक प्रसिद्ध कलाकारों ने शब्द-चयन के लिए अत्यंत कठोर तपस्या की है। शब्द के प्रचलित अर्थ—लक्षणार्थ, व्यंग्यार्थ आदि की भी उनको सूक्ष्म परख थी—परंतु फिर भी शब्द-शक्ति का जैसा विवेचन हमारे यहां हुआ है वैसा विदेश में नहीं हुआ। संस्कृत आचार्यों का अभिधा, लक्षणा, व्यंजना तथा तात्पर्य का व्याख्यान अद्भुत है। यूरोप के काव्यशास्त्र में वास्तव में यह हुआ है कि इनका अलग अस्तित्व न मानकर इन पर आधृत अलंकारों की पृथक् उद्भावना की गई है। मेटोनिमी, सिनक्डकी, ट्रांसफरें ऐपीथेट (विशेषण-विपर्यय), परसोनीफिकेशन (मानवीकरण) इनुएंडो (व्यंग्योक्ति), यूफ्युमिज्म आदि अलंकार लक्षणा और व्यंजना के ही उद्भव हैं।

अंतर

उपर्युक्त समानताओं के साथ-साथ इन दोनों काव्यशास्त्रों में दृष्टिकोण का एक गंभीर आधारभूत अंतर है जो इस विशाल अंतराल के लिए उत्तरदायी है। भारतीय काव्यशास्त्र में जहाँ रसभोक्ता सहृदय के मन का विश्लेषण है—और उसी को दृष्टि में रखते हुए काव्य की मूलभूत समस्याओं को सुलझाने का प्रयत्न किया गया है, वहाँ पाश्चात्य काव्यशास्त्र में रसस्रष्टा साहित्यकार की मानसिक प्रक्रिया का परीक्षण किया गया है और काव्य के प्रायः सभी तात्त्विक प्रश्नों को उसी के संबंध में हल करने की चेष्टा की गई है। दोनों की काव्य-परिभाषाएं इसका रोचक प्रमाण हैं। यूरोप में काव्य को जहाँ जीवन की (१) अनुकृति, (२) आलोचना, (३) भाव-स्मरण^१ आदि कहा गया है, वहाँ कहने वाले की दृष्टि कवि पर ही केंद्रित रही है—इसके विपरीत हमारे यहाँ जब उसे रसात्मक वाक्य, रमणीयार्थ प्रतिपादक आदि कहा गया है, तब कहने वाले का ध्यान सहृदय की ओर ही रहा है, जैसा कि मम्मट की काव्य-परिभाषा^२ से अत्यंत स्पष्ट हो जाता है। काव्य के प्रति भारतीय दृष्टिकोण अव्यक्तिगत रहा है। कवि के विषय में यहाँ शक्ति, निपुणता और अभ्यास इन तीनों गुणों के अतिरिक्त और किसी बात की विशेष चर्चा ही नहीं है। इसके विपरीत पाश्चात्य काव्यशास्त्र में काव्य या साहित्य का वैयक्तिक रूप ही सामने रहा है—वहाँ कृति की आलोचना करते हुए कर्ता को नहीं भुलाया गया। इसलिए वहाँ आरंभ से ही व्यावहारिक आलोचना का प्राचुर्य रहा है, जबकि भारत में अभी कुछ वर्ष पहले तक उसका एक प्रकार से अभाव ही था। हमारे प्राचीन काव्यशास्त्र में रोमानी व्यक्तिवादी आलोचना का सर्वथा अभाव है—शैली, रस, सभी काव्य-तत्त्वों का विवेचन इस प्रकार किया गया है जैसे उनकी सृष्टि में कवि के व्यक्तित्व का कोई भी हाथ न हो, वे केवल यात्रिक सृष्टियाँ-मात्र हैं। इसी मुख्य भेद के कारण भारतीय काव्यशास्त्र काव्य के अंगों के भेद-प्रभेदों में फँसा रहा, उधर पाश्चात्य काव्यशास्त्र अपनी परिधि व्यक्तित्व के सहारे मनोविज्ञान, समाज-विज्ञान, इतिहास आदि तक विस्तृत करता गया।

समन्वय

अंत में इसी प्रमुख अंतर के आधार पर भारत और यूरोप के काव्यशास्त्रों का समन्वय किया जा सकता है। वास्तव में ये दोनों ही अपनी-अपनी दिशा में अत्यंत विकसित और समृद्ध हैं—भारतीय काव्यशास्त्र में (सहृदय की) काव्यानुभूति का जितना सूक्ष्म और सटीक विवेचन है, उसको देखकर चकित रह जाना पड़ता है। पश्चिम के आचार्यों ने सहानुभूति और साधारणीकरण आदि जिन मूलगत सिद्धांतों की चर्चा अब की है, उनका अत्यंत पूर्ण विवेचन हमारे यहाँ सातवीं-आठवीं शताब्दियों

१. (१) अरस्तु, (२) आर्नेल्ड, (३) बर्ट्रैंड रॉस।

२. तद्वदेषो शब्दाद्यो समुपावनलंकृती पुनः क्वापि।

मे हो चुका था । उधर कवि के मानस का और उसके निर्माण में सहायक होने वाले विभिन्न प्रभावों—जैसे समाजशास्त्र, इतिहास दर्शन, मनोविज्ञान आदि—का जो व्याख्यान पश्चिम में हुआ है यह अत्यंत विस्तृत और रोचक है । इस प्रकार ये दोनों एक-दूसरे के विरोधी न होकर सहायक या पूरक हैं । इनके तुलनात्मक अध्ययन की सबसे बड़ी उपयोगिता यह हो सकती है कि इनका समन्वय करके एक पूर्णतर काव्यशास्त्र का निर्माण किया जाय, जिसमें स्रष्टा और श्रोता के पक्षों का व्यापक विवेचन हो ।

आधुनिकता का प्रश्न : साहित्य के संदर्भ में

‘आधुनिक’ शब्द का सामान्यतः तीन अर्थों में प्रयोग होता है। एक अर्थ केवल समय-सापेक्ष है जिसके अनुसार ‘आधुनिक’ एक विशेष कालावधि का द्योतक है। भारतीय इतिहास में आधुनिक युग का आरम्भ एक प्रकार से अठारहवीं शती के उत्तरार्ध से माना जाता है जबकि देश के दक्षिण-पश्चिमी और पूर्वी प्रदेशों में ब्रिटिश शासन स्थापित हो गया था—यद्यपि आधुनिक भारत की रूपरेखा वस्तुतः १८५७ ई० के बाद स्फुटित हुई। यूरोप के इतिहास में आधुनिक युग का आरम्भ मूलतः पंद्रहवीं शती से—पुनर्जागरण के साथ-साथ हो गया था, परंतु उसका भी रूप वास्तव में सत्रहवीं शती में विज्ञान के विकास के साथ ही स्पष्ट हुआ।

इस कालवाचक अर्थ का एक दूसरा रूप भी है। जैसा कि शब्दार्थ से स्पष्ट है, आधुनिकता का संबंध वर्तमान से है और चूँकि वर्तमान की धारणा समय-सापेक्ष है, अतः आधुनिकता का यह रूप प्रत्येक युग में बदलता रहता है। सामान्य शब्दावली में ‘आधुनिक’ यहाँ ‘अतीत से भिन्न’ या ‘नये’ का वाचक होता है। इस अर्थ में ‘आधुनिक’ हमारे अपने वर्तमान युग से संबद्ध नहीं रह जाता; प्राचीन इतिहास-युगों के भी अपने-अपने आधुनिक चरण रहे होंगे जो आज प्राचीन बन गए हैं—बौद्धकाल आज प्राचीन है, परंतु अपने युग में वह निश्चय ही आधुनिक था। स्वीकृत अर्थ में इतिहास का जो आधुनिक युग है, वह भी आधुनिकता के अनेक चरणों में होकर गुजर चुका है। अठारहवीं शती की आधुनिकता तो पुरानी हो ही गई है, उन्नीसवीं शती का उल्लेख प्रायः आधुनिक के विपर्याय-रूप में किया जाता है और बीसवीं शती के आरम्भ के आंदोलन भी आज प्रतिक्रियावादी प्रतीत होते हैं।

दूसरा अर्थ विचारपरक है जिसके अनुसार ‘आधुनिक’ एक विशिष्ट दृष्टिकोण—मध्ययुगीन विचार-पद्धति से भिन्न, एक नये जीवन-दर्शन का वाचक है, यद्यपि पहला अर्थात् ऐतिहासिक अर्थ भी उसमें गमित है। वस्तुतः आधुनिकता की धारणा का मूल आधार ऐतिहासिक चेतना ही है : आधुनिक दृष्टि मध्ययुगीन और प्राचीन की अपेक्षा इसलिए भिन्न है कि इसमें इतिहास-बोध की प्रधानता है; अर्थात् यह पर्यावरण के प्रति निश्चय ही सजग है। मध्ययुग और पुराकाल में भी जीवन-दृष्टि अनिवार्यतः ही अपने परिवेश से प्रभावित थी, परंतु वह उसके प्रति कदाचित् इतनी प्रबुद्ध नहीं थी : इतिहास की चेतना का विकास उस समय नहीं हुआ था। विचार-परक या दृष्टिपरक अर्थ में आधुनिकता एक मिश्र धारणा है जिसका निर्माण अनेक तत्त्वों

से हुआ है। इनमें प्रथम और आधारभूत तत्त्व है अपने देश-काल के साथ जीवंत एवं सचेतन संबंध। पूर्ववर्ती युगों का जीवन प्रवृत्ति का जीवन था जिसमें देश-काल जीवन के अतर्गत रहा हुआ था, पर मनुष्य को उसकी पृथक् चेतना नहीं थी—प्रवृत्ति के प्राधान्य के कारण उसकी कदाचित् आवश्यकता नहीं होती थी, जैसे हमारे व्यक्तित्व में प्रकृति के तत्त्व रहे रहते हैं पर हम उनके अस्तित्व के प्रति सजग नहीं हैं। 'आधुनिक' मनुष्य का जन्म उस समय हुआ जब वह अपने देश-काल के प्रति, अपने युग और इतिहास के प्रति, प्रबुद्ध हुआ। इस प्रबुद्धता के परिणामस्वरूप आधुनिक जीवन-दृष्टि में सामाजिक चेतना और आरम्भिक चरण में राष्ट्रीय चेतना का भी स्वतः ही समावेश हो गया था। कल्पना और आदर्शों का आकर्षण कम हो गया था—जीवन-दृष्टि व्यावहारिक एवं यथार्थपरक हो रही थी। आवुक्तता के स्थान पर विवेक का नियंत्रण बढ़ चला था और विज्ञान के वर्धमान प्रभाव के कारण सामान्य दृष्टिकोण क्रमशः बौद्धिक (वैज्ञानिक) होता जा रहा था। इस प्रकार विवेकयुक्त वैज्ञानिक दृष्टिकोण आधुनिकता का दूसरा प्रमुख तत्त्व है। आधुनिक दृष्टि में नवीन के प्रति आकर्षण स्वाभाविक है, वस्तुतः काफी हद तक आधुनिक और नवीन में पर्याय-संबन्ध भी है। जैसी स्थिति है वही ठीक है या वैसी ही बनी रहे : एतादृशत्व की इस भावना के विरोध में आधुनिक चेतना का विकास होता है। परंपरा का विरोध इसमें नहीं है, परंतु परंपरा को स्थिर तथ्य मानकर यह नहीं चलती।—अतः रुढ़ियों के विरुद्ध विद्रोह और नव-जीवन के विकास के लिए प्रयोग के प्रति आग्रह यहां अनिवार्य है।

यह 'आधुनिक' का पारिभाषिक अर्थ है जो समय से परिवर्द्ध नहीं है। इस अर्थ में 'आधुनिक' एक विशिष्ट धारणा का—उपर्युक्त विशेषताओं की सहति का वाचक है। उस पर समय के क्रम का नियंत्रण नहीं है। उदाहरण के लिए मध्ययुग के रोमी दार्शनिकों की अपेक्षा अरस्तू अधिक आधुनिक हैं; शंकराचार्य की अपेक्षा बुद्ध का जीवन-दर्शन अधिक आधुनिक है; हिंदी में सूरदास की अपेक्षा कबीर अधिक आधुनिक हैं। यह अर्थ वर्तमान से असंबद्ध नहीं है, परंतु वर्तमान से एकदम बड़ा हुआ भी यह नहीं है। वर्तमान में जीवित प्रत्येक विचारक या कलाकार आधुनिक नहीं होता—आधुनिक युग के रत्नाकर की दृष्टि आधुनिक नहीं थी, आज के उपन्यासकार गुरुदत्त की विचारधारा और कला आधुनिक नहीं है। इस प्रकार प्रत्ययात्मक अर्थ में 'आधुनिक' समसामयिक से भिन्न एवं विशिष्ट बन जाता है।

किंतु आज के सीमित सदर्भ में 'आधुनिक' का एक सर्वांगीत अर्थ भी उभरकर सामने आया है। इस संदर्भ में आधुनिकता का अर्थ है वर्तमान का युगबोध; यही दृष्टि वर्तमान पर ही केंद्रित रहती है। आज की स्थिति का यथार्थ परिज्ञान ही आधुनिकता का आधार है। आज के जीवन का सबसे अधिक प्रभावी सत्य है—दूसरे महा-युद्ध की विभीषिकाओं के सदर्भ में विज्ञान का विकास, जो अभूतपूर्व वेग से हो रहा है। इसके कुछ परिणाम स्पष्ट हैं। प्रादेशिक सीमाएं प्रायः टूट गई हैं—देश और काल की बाधाओं का काठिन्य गलने लगा है। शक्ति का संघर्ष अत्यंत भयंकर हो गया है—दो परस्पर विरोधी विचारधाराओं के प्रतिनिधि राष्ट्र आज इतनी अधिक विनाशकारी

सामग्री से संपन्न हैं कि संतुलन भंग हो जाने से किसी भी क्षण मानव-सृष्टि का पूर्ण संहार हो सकता है। उधर अंतरिक्ष-विजय की बढ़ती हुई संभावनाओं के कारण जीवन की परिधि का अनंत विस्तार हो रहा है और मानव प्राणी के स्वयंसिद्ध गौरव के प्रति संदेह के कारण बढ़ते जा रहे हैं। जैविक घरातल पर जीव-विज्ञान की उद्भावनाओं के फलस्वरूप और चेतना या अंतश्चेतना के क्षेत्र में मनोविश्लेषणशास्त्र के शोषपरिणामों के प्रभाव से अतर्ज्विन अर्थात् अनुभूत्यात्मक जीवन का स्वरूप ही बदल गया है : चेतना-प्रवाह के नैरंतर्य की सिद्धि के साथ-साथ भावनात्मक और वैचारिक प्रत्यय बिखरने लगे हैं। इसका एक परिणाम हुआ है तर्कशास्त्र का खंडन और दूसरा परिणाम है रागात्मक अनुभवों की स्वतंत्र सत्ता का निषेध। आदर्श टूटने लगे हैं और मूल्यों के ह्रास की धारणा बल पकड़ने लगी है। यह विश्वास उभरने लगा है कि जीवन के अखंड प्रवाह में अतीत तो सर्वथा विलीन हो चुका है और अनागत अभी अदृष्ट है; सत्य यदि है तो वह है वर्तमान क्षण का अनुभव। मनुष्य क्षण में ही जीता है क्योंकि उसका अनुभव क्षण में ही निबद्ध है। अनुभव ही जीवन का एकमात्र सत्य है : और अनुभव का न भूत होता है, न भविष्यत्—उसका तो केवल वर्तमान ही होता है। इस प्रकार क्षणवाद की नये रूप में स्थापना हो रही है। आस्तिक और धार्मिक किराँगार्द ने आस्था के माध्यम से और नास्तिक सार्त्र ने अनास्था के माध्यम से क्षण-केन्द्रित जीवन के आधार पर अपने-अपने ढंग से अस्तित्ववाद की स्थापना की है। मानव-अस्तित्व ही एकमात्र सत्य है, लेकिन अपने सहज रूप में यह अस्तित्व एक 'शाश्वत सकट' है—अस्तित्व और उसके रहस्य का अनुभव 'चिरतन भार' के रूप में मनुष्य को होता है। अतः आज का मनुष्य अनवरत चिंताग्रस्त है और अनवरत चिंता की यह मन स्थिति आधुनिकता का एक अत्यंत स्पष्ट लक्षण है। जीवन की चेतना आज स्पष्टतः ही अत्यंत जटिल बन गई है—परंपरागत जीवन-दर्शन में स्वीकृत राग एवं विचार के पृथक्-पृथक् सूत्रों का अस्तित्व खंडित और विवेक तथा इच्छा के अनुसार उनका ताना-बाना बुनने का वाञ्छित सुयोग नष्ट हो जाने के कारण जीवन के रंग उड़ गए हैं और रस सूख गए हैं।—शेष रह गई है जटिल और शुष्क अनुभूति या अनुभूतियों का जाल। इसीलिए आज के जीवन की चेतना एकदम उलझी हुई, खूँची और कठिन है। जीवन का सौंदर्य, यदि हम इस रूढ़ शब्द का प्रयोग करना ही चाहें, इसी रूखेपन, जटिलता और काठिन्य या उसके बोध में निहित है। सामाजिक घरातल पर इसका प्रभाव यह हुआ है कि संबन्ध टूटने लगे हैं, मनुष्य अपने को संदर्भ से कटा हुआ महसूस करने लगा है और समाज में उसकी अपनी सार्थकता का विश्वास प्रायः नष्ट हो चुका है। उसे लगता है जैसे वह एकांत निर्वासित प्राणी है—समाज के साथ उसके संपर्क-सूत्र छिन्न-भिन्न हो गए हैं और संप्रेक्षण के साधन प्रायः रीत चुके हैं। इस प्रकार आध्यात्मिक, नैतिक और सामाजिक मूल्यों के विघटन के फलस्वरूप आधुनिक युग के प्रतिनिधि जिस जीवन-दर्शन का विकास हुआ है उसको अतर्मुख चिंतकों ने 'अस्तित्ववाद' और बहिर्मुख विचारकों ने 'निराशावादी वैज्ञानिक मानव-वाद' कहा है। सामान्य रूप से इस जीवन-दर्शन को ही आधुनिकता के सूत्रबद्ध लक्षण

के रूप में स्वीकार किया जा रहा है।

पश्चिम के नये विचारक और उनसे प्रभावित हमारे यहां के भी नवचिंतक आधुनिकता की इसी प्रकार व्याख्या करते हैं। उनके अनुसार आज की आधुनिकता का यही रूप है—अथवा यों कहें कि आज के सदर्भ में आधुनिकता का सही अर्थ यही या प्रायः इसी प्रकार का है।

प्रस्तुत प्रसंग में दो-तीन प्रश्न अनायास ही हमारे मन में उठते हैं। क्या आधुनिकता का यही एकमात्र रूप है—जिसमें सर्वत्र अंधेरा और अवसाद है? क्या आज के सभी प्रबुद्ध विचारक आधुनिक युग-बोध की इसी प्रकार की निराशामयी व्याख्या करते हैं? यदि यही परिभाषा ठीक है तो आधुनिकता कहा तक काम्य है? क्या आधुनिकता को अपने-आप में 'मूल्य' माना जा सकता है? आदि-आदि।

आधुनिकता के सही अर्थ-बोध के लिए इन पर क्रमशः विचार कर लेना उपयोगी होगा।

क्या आधुनिकता का यही एकमात्र रूप है? इसका उत्तर देने से पूर्व एक और प्रश्न सामने आता है और वह यह कि आधुनिकता के प्रेरक एवं निर्णायक तत्त्व क्या है? इस दूसरे प्रश्न का उत्तर यह है कि आधुनिक या किसी भी युग के स्वरूप या निर्माण वस्तुतः उस युग की ऐसी घटनाओं के द्वारा होता है जिनका प्रभाव अधिकाधिक गहरा और व्यापक होता है। वर्तमान युग की प्रमुख प्रेरक घटनाएँ हैं—ब्राह्म जीवन में विज्ञान की नवीनतम उपलब्धियाँ—अणुशक्ति का अनुसंधान, अंतरिक्ष-विजय, आदि; अंतर्जीवन में अचेतन और अवचेतन मन का उद्घाटन। इन घटनाओं ने वर्तमान जीवन और उसकी चेतना को प्रभावित किया है, इसमें सदेह नहीं। बुद्धिजीवी वर्ग, जिसका एक प्रमुख अंग है कलाकार, अपनी सूक्ष्म संवेदनाओं के द्वारा इनके सूक्ष्म प्रभावों को सीधा ग्रहण कर रहा है और जनसाधारण इनके स्थूल प्रभावों को प्रायः परोक्ष रूप में ग्रहण कर रहा है। अब प्रश्न यह उठता है कि क्या इनका प्रभाव केवल अवसादकारी ही है या हो सकता है? इसमें सदेह नहीं कि अणु-शक्ति आदि के उपयोग से सत्ता-संघर्ष में जो एक नया आयाम उपस्थित हो गया है उसमें सार्वभौम प्रलय की संभावना भी निहित है और समय-समय पर आने वाले राजनीतिक भूकंप अतिशय संवेदनशील व्यक्तियों के मन में यह भय उत्पन्न कर सकते हैं कि खतरा शायद काफी नज़दीक ही है। परंतु यह तो इस घटना का एक पक्ष है, और विकृत पक्ष है : मानव के सुख-सौभाग्य तथा जीवन की अधिकाधिक सार्थकता के लिए भी तो इसका उपयोग हो सकता है। वास्तव में यह कल्पना ही कितनी असंगत है कि आज के वैज्ञानिकों की दिव्य मेधाएं केवल सार्वभौम विनाश के साधनों का ही आविष्कार कर रही हैं। खतरे की आशंका गलत नहीं है, किंतु आशंका का प्रयोजन सावधान करना है, हताश और कर्तव्यमूढ़ करना नहीं। इसी खतरे से सावधान होकर आज प्रायः सभी समर्थ लोकनायक और अनेक प्रबुद्ध चिंतक मानव-जीवन के शुभ पक्ष की कल्पना भी तो कर सकते हैं और कर रहे हैं। पर नया विचारक यह कहता है कि आधुनिक युग-बोध यह नहीं है—यह तो पुरातन दृष्टिकोण

है जो वस्तु को यथार्थ रूप में न देखकर उसके अभीष्ट रूप की कल्पना करने में ही विश्वास करता है। हमारे विचार से यह मताग्रह है, एक पूर्वग्रह का आरोप है। आज का यथार्थ केवल अगति और विघटन है, यह पूर्वग्रह है—अगति और विघटन भी यथार्थ हो सकता है, आज के अनेक सूक्ष्मचेता कलाकार पूर्ण संवेदना के साथ इसका अनुभव कर रहे हैं; परंतु यह समग्र यथार्थ नहीं, खंड यथार्थ मात्र है। विज्ञान का नियम संघटन है, विघटन नहीं है : अणु के विघटन का उद्देश्य भी जीवन का संघटन ही है। अध्यात्म के क्षेत्र में शक्ति की जो सूक्ष्मातिसूक्ष्म कल्पना की गई थी, आज के वैज्ञानिक परीक्षण उसी की भौतिक परिणतियाँ हैं। इसी प्रकार अंतर्जीवन में अचेतन और अवचेतन मन के उद्घाटन के फलस्वरूप निरंतर चेतना-प्रभाव की सिद्धि से हमारे नैतिक और रागात्मक मूल्यों में निश्चय ही संशोधन हुआ है : जैविक प्रवृत्तियों का महत्त्व बढ़ा है और विवेक एवं प्रज्ञा का गौरव क्षीण हुआ है। परंतु इसके कारण चेतना को नवीन अंतर्प्रकाश नहीं मिला—केवल अवसाद का अंधकार ही बढ़ा है, यह कल्पना भी एकांगी है। फ्रायड ने आनंद-सिद्धांत को ही समस्त जैविक जीवन का आधार माना है और उधर युग का सिद्धांत तो वर्तमान युग में जीवना-वस्था का सबसे प्रामाणिक आख्यान है।

ऐसी स्थिति में आधुनिकता को एक व्यापी निराशा में बाध देना युग-सत्य नहीं हो सकता—वह सत्य की विकृति या अधिक-से-अधिक सत्य का आभास मात्र हो सकता है। और, यदि तर्क के लिए यह मान भी लिया जाए कि आज आधुनिकता का लक्षण यही है, तो इस प्रकार की आधुनिकता क्या काम्य है ? यह ठीक है कि आज के कुछ विशिष्ट संवेदनशील मनीषियों को प्रायः इसी रूप में यथार्थ-बोध हुआ है और उनकी अपनी संवेदना की तीव्रता के कारण यह चेतना संक्रामक रूप से नयी पीढ़ी के अनेक समानधर्मा कलाकारों में व्याप्त हो गई है। इस प्रकार के यथार्थ-बोध की सच्ची अनुभूति और सफल अभिव्यक्ति कला हो सकती है, इससे भी हम इनकार नहीं करते, परंतु कला का आधार यहाँ अनुभूति की सचाई और अभिव्यक्ति की सफलता ही है—तथाकथित 'यथार्थ-बोध' या 'आधुनिकता' कला का आधार नहीं है। कहने का अभिप्राय यह है कि युग-बोध को आधुनिकता का लक्षण मानना तो उचित है, किंतु निराशा और अवसाद को ही आज के युग-बोध का लक्षण मान लेना उचित नहीं है सदा की तरह आज भी निराशा के अंधकार को चीरकर प्रकट होने वाला आशा का आलोक ही जीवन का लक्षण है। यथार्थ-बोध की ऐसी परिभाषा जो जीवन का निषेध करे, अयथार्थ ही मानी जाएगी। इसके अतिरिक्त यथार्थ-बोध को सचेतन प्रक्रिया न मानकर एक सहज अप्रत्यक्ष प्रक्रिया मानना ही सगत है—पहली स्थिति में बोध प्रधान हो जाता है और अनुभूति गौण। विचार के—समाजशास्त्र आदि के—क्षेत्र में तो बोध (और विश्लेषण) की प्रधानता ठीक है, परंतु जीने की प्रक्रिया में और उससे भी अधिक सर्जना की प्रक्रिया में बोध की प्रमुखता बाधक ही हो सकती है। अतः आधुनिकता को मूल्य के रूप में स्वीकार करना समीचीन नहीं होगा—आधुनिकता विधि मात्र है, विधि-रूप में उसका प्रभाव अक्षुण्ण है, पर विधि से अधिक

उसका महत्त्व नहीं है ।

साहित्य के सदर्थ में भी आधुनिकता का वैसा ही और उतना ही उपयोग एवं महत्त्व है, जैसा जीवन के सदर्थ में :

१. जीना वर्तमान में ही होता है, अतीत या अनागत में नहीं; लेकिन मनुष्य वर्तमान में अतीत के सस्कार और अनागत की कल्पना के साथ ही जीता है । अतः मृत से उच्छिन्न और भविष्यत् से पराङ्मुख आधुनिकता की धारणा वाग्विलास मात्र है । अनेक कल्पनाशील व्यक्ति और कलारार, जो औरों की अपेक्षा अधिक कल्पनाशील होते हैं, अपनी स्वभावगत सीमाओं के कारण कभी-कभी वर्तमान की अपेक्षा अतीत और भविष्यत् में ही अधिक जीने का उपक्रम करते हैं । परन्तु अतीत और भविष्यत् को भी वर्तमान में जिये बिना उनके कृतित्व में प्राण का संचार नहीं होता । जिस प्रकार जीवन के लिए वर्तमान का भोग अनिवार्य है, इसी प्रकार साहित्य के लिए भी वर्तमान की अनुभूति आवश्यक है । किन्तु जिस प्रकार जीवन की स्थिति पूर्वापर-क्रम से टूटकर संभव नहीं है, इसी प्रकार कला की सर्जना भी अतीत के सस्कार और अनागत के स्वप्न के बिना संभव नहीं हो सकती । अर्थात् वर्तमान की परिपूर्ण चेतना भी रम्य-अद्भुत तत्त्वों से सर्वथा शून्य नहीं होती ।

२. 'आधुनिक' का अर्थ व्यापक और गत्यात्मक ही मानना चाहिए । युग-बोध, परंपरा का संशोधन, जीवन के वैविध्य की स्पृहा—अपने पर्यावरण के माध्यम से आत्मसिद्धि—विकास की आकांक्षा, आदि ही उसके सही लक्षण हैं—विघटन और अगति या निराशा और अवसाद आदि तक ही आज की या किसी भी युग की आधुनिकता को सीमित कर देना यथार्थ-बोध नहीं है । जो जीवन का ही लक्षण नहीं है वह आधुनिकता का लक्षण कैसे हो सकता है ?

३. आधुनिकता की चेतना जीवन की भाँति साहित्य-सर्जना की विधि का ही अंग है और यह चेतना जितनी प्रच्छन्न तथा अतर्व्याप्त रहेगी उतनी ही उपयोगी होगी । फिर भी यह विधि ही रहेगी और विधि के रूप में इसका अपना महत्त्व भी रहेगा, पर सच्चे अर्थ में मूल्य यह नहीं बन सकती; अर्थात् उसके आधार पर ही साहित्य के स्वरूप और गुण का निर्णय करना उचित नहीं है । प्रबल अनुभूति की सफल अभिव्यक्ति ही साहित्य का मूल तत्त्व है और अनुभूति की प्रबलता तथा अभिव्यक्ति की सफलता के आधार पर ही साहित्य-गुण के तारतम्य का आकलन किया जा सकता है । अनुभूति के मूल्यांकन की पहली कसौटी है उसका मानवीय गुण और मानवीय गुण के निर्णायक तत्त्व हैं—आनंद और कल्याण प्रेय और श्रेय । उषर, अभिव्यक्ति की सफलता के मूल्यांकन की कसौटी है सप्रेषण-क्षमता ।—नया साहित्य-कार शायद आज इसी रूढ़ दृष्टि के विरुद्ध आंदोलन कर रहा है; पर मेरी भी अपनी मजबूरी साहित्य के इससे अधिक सच्चे निष्पक्ष की प्रकल्पना नहीं कर सकती ।

खंड-२

हिंदी साहित्य : प्रवृत्तियां

भारतीय साहित्य की मूलभूत एकता

भारतवर्ष अनेक भाषाओं का विशाल देश है—उत्तर-पश्चिम में पंजाबी, हिंदी और उर्दू; पूर्व में उडिया, बंगला और असमिया; मध्य-पश्चिम में मराठी और गुजराती और दक्षिण में तमिल, तेलुगु, कन्नड तथा मलयालम। इनके अतिरिक्त कतिपय और भी भाषाएँ हैं जिनका साहित्यिक एवं भाषावैज्ञानिक महत्त्व कम नहीं है—जैसे कश्मीरी, डोगरी, सिंधी, कोकणी, तूरु आदि। इनमें से प्रत्येक का, विशेषतः पहली बारह भाषाओं में से प्रत्येक का, अपना साहित्य है जो प्राचीनता, वैविध्य, गुण और परिमाण—सभी की दृष्टि से अत्यंत समृद्ध है। यदि आधुनिक भारतीय भाषाओं के ही संपूर्ण बाङ्गमय का संचयन किया जाये तो मेरा अनुमान है कि वह यूरोप के सकलित बाङ्गमय से किसी भी दृष्टि से कम नहीं होगा। वैदिक सस्कृत, सस्कृत, पालि, प्राकृत और अपभ्रंशों का समावेश कर लेने पर तो उसका अनंत विस्तार कल्पना की सीमा को पार कर जाता है। ज्ञान का अपार भांडार—हिंद महासागर से भी गहरा, भारत के भौगोलिक विस्तार से भी व्यापक, हिमालय के शिखर से भी ऊँचा और ब्रह्म की प्रकल्पना से भी अधिक सूक्ष्म। इनमें प्रत्येक साहित्य का अपना स्वतंत्र और प्रखर वैशिष्ट्य है जो अपने प्रदेश के व्यक्तित्व से मुद्रांकित है। पंजाबी और सिंधी, इधर हिंदी और उर्दू की प्रदेश-सीमाएँ कितनी मिली हुई हैं ! किंतु उनके अपने-अपने साहित्य का वैशिष्ट्य कितना प्रखर है ! इसी प्रकार गुजराती और मराठी का जन-जीवन परस्पर ओतप्रोत है किंतु क्या उनके बीच में किसी प्रकार की भ्रांति संभव है ! दक्षिण की भाषाओं का उद्गम एक है : सभी द्रविड परिवार की विभूतियाँ हैं; परंतु क्या कन्नड और मलयालम या तमिल और तेलुगु के स्वरूप के विषय में शंका हो सकती है ! यही बात बंगला, असमिया और उडिया के विषय में सत्य है। बंगला के गहरे प्रभाव को पचाकर असमिया और उडिया अपने स्वतंत्र अस्तित्व को बनाये हुए हैं।

इन सभी साहित्यों में अपनी-अपनी विशिष्ट विभूतियाँ हैं। तमिल का सगम-साहित्य तेलुगु के द्वि-अर्थी काव्य और उदाहरण तथा भवघान-साहित्य, मलयालम के सदेश-काव्य एवं कीर-गीत (कलिप्पाट्टु) तथा मणिप्रवालम् शैली, मराठी के पवाडे, गुजराती के आख्यान और फाग, बंगला का मंगल-काव्य, असमिया के बङ्गीत और बुरंजी साहित्य, पंजाबी के रम्याख्यान तथा वीरगीत, उर्दू की गजल और हिंदी का रीतिकाव्य तथा छायावाद आदि अपने-अपने भाषा-साहित्य के वैशिष्ट्य के उज्ज्वल प्रमाण हैं।

फिर भी कदाचित् यह पार्थक्य आत्मा का नहीं है। जिस प्रकार अनेक धर्मों, विचारधाराओं और जीवन-प्रणालियों के रहते हुए भी भारतीय सस्कृति की एकता असंदिग्ध है, इसी प्रकार और इसी कारण से अनेक भाषाओं और अभिव्यजना-पद्धतियों के रहते हुए भी भारतीय साहित्य की मूलभूत एकता का अनुसंधान भी सहज-संभव है। भारतीय साहित्य का प्राचुर्य और वैविध्य तो अपूर्व है ही, उसकी यह मौलिक एकता और भी रमणीय है। यहाँ इस एकता के आधार-तत्त्वों का विश्लेषण करना आवश्यक है।

दक्षिण में तमिल और उधर उर्दू को छोड़ भारत की लगभग सभी भारतीय भाषाओं का जन्म-काल प्रायः समान ही है। तेलुगु-साहित्य के प्राचीनतम ज्ञात कवि हैं नन्नय, जिनका समय है ईसा की ग्यारहवीं शती। कन्नड का प्रथम उपलब्ध ग्रंथ है 'कविगजमार्ग', जिसके लेखक हैं राष्ट्रकूट-वंश के नरेश नृपतुंग (८१४-८७७ ई०); और मलयालम की सर्वप्रथम कृति है 'रामचरितम्' जिसके विषय में रचनाकाल और भाषा-स्वरूप आदि की अनेक समस्याएँ हैं और जो अनुमानतः तेरहवीं शती की रचना है। गुजराती तथा मराठी का आविर्भाव-काल लगभग एक ही है। गुजराती का आदि-ग्रंथ सन् ११८५ ई० में रचित शालिभद्र भारतेश्वर का 'बाहु-बलिरास' है और मराठी के आदिम साहित्य का आविर्भाव बारहवीं शती में हुआ था। यही बात पूर्व की भाषाओं के विषय में सत्य है। बंगला के चर्या-गीतों की रचना शायद दसवीं और बारहवीं शताब्दी के बीच किसी समय हुई होगी; असमिया-साहित्य के सबसे प्राचीन उदाहरण प्रायः तेरहवीं शताब्दी के अंत के हैं जिनमें सर्वश्रेष्ठ हैं हेम सरस्वती की रचनाएँ 'प्रह्लादचरित्र' तथा 'हरचोरीसंवाद'। उडिया भाषा में भी तेरहवीं शताब्दी में निश्चित रूप से व्यंग्यात्मक काव्य और लोकगीतों के दर्शन होने लगते हैं। उधर चौदहवीं शती में तो उड़ीसा के व्यास सारलादास का आविर्भाव हो ही जाता है। इसी प्रकार पंजाबी और हिंदी में ग्यारहवीं शती से व्यवस्थित साहित्य उपलब्ध होने लगता है। केवल दो भाषाएँ ऐसी हैं जिनका जन्मकाल भिन्न है—तमिल, जो सस्कृत के समान प्राचीन है (यद्यपि तमिल-भाषी उसका उद्गम और भी पहले मानते हैं) और उर्दू, जिसका वास्तविक आरंभ पंद्रहवीं शती से पूर्व नहीं माना जा सकता।

जन्मकाल के अतिरिक्त आधुनिक भारतीय साहित्यों के विकास के चरण भी प्रायः समान ही हैं। प्रायः सभी का आदिकाल पंद्रहवीं शती तक चलता है। पूर्वमध्य-काल की समाप्ति मुगल-वैभव के अंत अर्थात् सत्रहवीं शती के मध्य में तथा उत्तर-मध्यकाल की अंगरेजी सत्ता की स्थापना के साथ होती है और तभी से आधुनिक युग का आरंभ हो जाता है। इस प्रकार भारतीय भाषाओं के अधिकांश साहित्यों का विकास-क्रम लगभग एक-सा ही है; सभी प्रायः समकालीन चार चरणों में विभक्त हैं।

इस समानांतर विकास-क्रम का आधार अत्यंत स्पष्ट है, और वह है भारत के राजनीतिक एवं सांस्कृतिक जीवन का विकास-क्रम। बीच-बीच में व्यवधान होने पर भी भारतवर्ष में शताब्दियों तक समान राजनीतिक व्यवस्था रही है। मुगल-शासन में

तो लगभग डेढ़ सौ वर्षों तक उत्तर-दक्षिण और पूर्व-पश्चिम में घनिष्ठ संपर्क बना रहा। मुगलों की सत्ता खंडित हो जाने के बाद भी यह संपर्क टूटा नहीं। मुगल-शासन के पहले भी राज्य-विस्तार के प्रयत्न होते रहे थे। राजपूतों में कोई एकछत्र भारत-सम्राट् तो नहीं हुआ, किंतु उनके राजवंश भारतवर्ष के अनेक भागों में शासन कर रहे थे। शासन भिन्न होने पर भी उनकी सामंतीय शासन-प्रणाली प्रायः एक-सी थी। इसी प्रकार मुसलमानों की शासन-प्रणाली में भी स्पष्ट मूलभूत समानता थी। बाद में अंगरेजों ने तो केंद्रीय शासन-व्यवस्था कायम कर इस एकता को और भी दृढ़ कर दिया। इन्हीं सब कारणों से भारत के विभिन्न भाषा-भाषी प्रदेशों की राजनीतिक परिस्थितियों में पर्याप्त साम्य रहा है।

राजनीतिक परिस्थितियों की अपेक्षा सांस्कृतिक परिस्थितियों का साम्य और भी अधिक रहा है। पिछले सहस्राब्द में अनेक धार्मिक और सांस्कृतिक आंदोलन ऐसे हुए जिनका प्रभाव भारतव्यापी था। बौद्ध धर्म के ह्रास के युग में उसकी कई शाखाओं और शैव-शाक्त धर्मों के संयोग से नाथ-संप्रदाय 'उठ खड़ा हुआ जो ईसा के द्वितीय सहस्राब्द के आरंभ में उत्तर में तिब्बत आदि तक, दक्षिण में पूर्वी घाट के प्रदेशों में, पश्चिम में महाराष्ट्र आदि में और पूर्व में प्रायः सर्वत्र फैला हुआ था। योग की प्रधानता होने पर भी इन साधुओं की साधना में, जिनमें नाथ, सिद्ध और शैव सभी थे, जीवन के विचार और भाव-पक्ष की उपेक्षा नहीं थी और इनमें से अनेक साधु आत्माभिव्यक्ति एवं सिद्धांत-प्रतिपादन दोनों के लिए कवि-कर्म में प्रवृत्त होते थे। भारतीय भाषाओं के विकास के प्रथम चरण में इन संप्रदायों का प्रभाव प्रायः विद्यमान था। इनके बाद इनके उत्तराधिकारी सत्-संप्रदायों और नवागत मुसलमानों के सूफी-मत का प्रसार देश के भिन्न-भिन्न भागों में होने लगा। सत्-संप्रदाय वेदांत दर्शन से प्रभावित थे और निर्गुण-भक्ति की साधना तथा प्रचार करते थे। सूफी धर्म में भी निराकार ब्रह्म की ही उपासना थी, किंतु उसका माध्यम था उत्कट प्रेमानुभूति। सूफी सतों का यद्यपि उत्तर-पश्चिम में अधिक प्रभुत्व था, फिर भी दक्षिण के बीजापुर और गोलकुंडा राज्यों में भी इनके अनेक केंद्र थे और वहां भी अनेक प्रसिद्ध सूफी सत हुए। इनके पश्चात् वैष्णव आंदोलन का आरंभ हुआ जो समस्त देश में बड़े वेग से व्याप्त हो गया। राम और कृष्ण की भक्ति की अनेक मधुर पद्धतियों का देश भर में प्रसार हुआ और समस्त भारतवर्ष सगुण ईश्वर के लीला-गान से गुंजरित हो उठा। उधर मुस्लिम संस्कृति और सम्यता का प्रभाव भी निरंतर बढ़ रहा था। ईरानी संस्कृति के अनेक आकर्षक तत्त्व—जैसे वैभव-विलास, अलंकरण-सज्जा आदि भारतीय जीवन में बड़े वेग से घुल-मिल रहे थे और एक नई दरबारी या नागर संस्कृति का आविर्भाव हो रहा था। राजनीतिक और आर्थिक पराभव के कारण यह संस्कृति शीघ्र ही अपना प्रसादमय प्रभाव खो बैठी और जीवन के उत्कर्ष एवं आनंदमय पक्ष के स्थान पर रुग्ण विलासिता ही इसमें शेष रह गई। तभी पश्चिम के व्यापारियों का आगमन हुआ जो अपने साथ पाश्चात्य शिक्षा-संस्कार लाये और जिनके पीछे-पीछे मसीही प्रचारकों के दल भारत में प्रवेश करने लगे। उन्नीसवीं शती में अंगरेजों का प्रभुत्व

देश में स्थापित हो गया और शासक वर्ग सक्रिय रूप से योजना बनाकर अपनी शिक्षा, संस्कृति और उनके माध्यम से प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप में अपने धर्म का प्रसार करने लगा। प्राच्य और पाश्चात्य के इस संपर्क और संघर्ष से आधुनिक भारत का जन्म हुआ।

भारत के आधुनिक साहित्य का विकास-क्रम भी कितना समान है। विदेशी धर्म-प्रचारकों और शासकों के प्रयत्नों के फलस्वरूप पाश्चात्य सभ्यता तथा संस्कृति के साथ संपर्क एवं संघर्ष और उससे पुनर्जागरण युग का उदय, राष्ट्रीय आंदोलन की प्रेरणा से साहित्य में राष्ट्रीय-सांस्कृतिक चेतना का उत्कर्ष, साहित्य में नीतिवाद एवं सुधारवाद के विरुद्ध प्रतिक्रिया और नई रोमानी सौंदर्य-दृष्टि का उन्मेष, चौथे दशक में साम्यवादी विचारधारा के प्रचार से द्वातात्मक भौतिकवाद का प्रभाव, इलियट आदि के प्रभाव से नये जीवन की बौद्धिक कृठाओं और स्वप्नों को शब्द-रूप देने के नये प्रयोग, और अंत में स्वतंत्रता के बाद विश्व-कल्याण की भावना से प्रेरित राष्ट्रीय-सांस्कृतिक चेतना का विस्तार—यही संक्षेप में आधुनिक भारतीय वाङ्मय के विकास की रूपरेखा है, जो सभी भाषाओं में समान रूप से लक्षित होती है।

अब साहित्यिक पृष्ठाधार को लीजिए। भारत की भाषाओं का परिवार यद्यपि एक नहीं है, फिर भी उनका साहित्यिक रिक्त समान ही है। रामायण, महाभारत, पुराण, भागवत, संस्कृत का अभिजात साहित्य—अर्थात् कालिदास, भवभूति, बाण, श्रीहर्ष, अमरक और जयदेव आदि की अमर कृतियाँ, पालि, प्राकृत तथा अपभ्रंश में लिखित बौद्ध, जैन तथा अन्य धर्मों का साहित्य भारत की समस्त भाषाओं को उत्तराधिकार में मिला है। शास्त्र के अतर्गत उपनिषद्, षड्दर्शन, स्मृतियाँ आदि और उच्च काव्य-शास्त्र के अनेक अमर ग्रंथ—नाट्यशास्त्र, ध्वन्यालोक, काव्यप्रकाश, साहित्यदर्पण, रसगंगाधर आदि की विचार-विमूर्ति का उपयोग भी सभी ने निरंतर किया है। वास्तव में आधुनिक भारतीय भाषाओं के ये अक्षय प्रेरणा-स्रोत हैं और प्रायः सभी को समान रूप से प्रभावित करते रहते हैं। इनका प्रभाव निश्चय ही अत्यंत समन्वयकारी रहा है और इनसे प्रेरित साहित्य में एक प्रकार की मूलभूत समानता स्वतः ही आ गई है।—इस प्रकार समान राजनीतिक, सांस्कृतिक और साहित्यिक आधारभूमि पर पल्लवित-पुष्पित भारतीय साहित्य में जन्मजात समानता एक सहज घटना है।

अब तक हमने भारतीय वाङ्मय की केवल विषयवस्तुगत अथवा रागात्मक एकता की ओर संकेत किया है; किंतु काव्य-शैलियों और काव्य-रूपों की समानता भी कम महत्वपूर्ण नहीं है। भारत के प्रायः सभी साहित्यों में संस्कृत से प्राप्त काव्य-शैलियाँ—महाकाव्य, खंडकाव्य, मुक्तक, कथा, आख्यायिका आदि के अतिरिक्त अपभ्रंश-परंपरा की भी अनेक शैलियाँ, जैसे चरितकाव्य, प्रेमगाथा-शैली, रास, पद-शैली आदि प्रायः समान रूप में मिलती हैं। अनेक वर्णिक छंदों के अतिरिक्त अनेक देशी छंद—दोहा, चौपाई आदि—भी भारतीय वाङ्मय के लोकप्रिय छंद हैं। इधर आधुनिक युग में पश्चिम के अनेक काव्य-रूपों और छंदों का—जैसे प्रगीत-काव्य और उसके अनेक भेदों, संबोधन-गीत, शोक-गीत, चतुर्दशपदी का और मुक्तछंद, गद्य-गीत

आदि का प्रचार भी सभी भाषाओं में हो चुका है। यही बात भाषा के विषय में भी सत्य है। यद्यपि मूलतः भारतीय भाषाएं दो विभिन्न परिवारों—आर्य और द्रविड परिवारों की भाषाएं हैं, फिर भी प्राचीन काल में संस्कृत, पालि, प्राकृत और अपभ्रंशों के और आधुनिक युग में अंगरेजी के प्रभाव के कारण रूपों और शब्दों की अनेक प्रकार की समानताएं सहज ही लक्षित हो जाती हैं। भारतीय भाषाएं अपनी व्यंजनात्मक तथा लाक्षणिक शक्तियों के विकास के लिए, चित्रमय शब्दों और पर्यायों के लिए तथा नवीन शब्द-निर्माण के लिए निरंतर संस्कृत के भांडार का उपयोग करती रही हैं और आज भी कर रही हैं। इस वर्तमान युग में अंगरेजी का प्रभाव भी अत्यंत स्पष्ट है। अंगरेजी की लाक्षणिक और प्रतीकात्मक शक्ति बहुत विकसित है। पिछले पचास वर्षों से भारत की सभी भाषाएं उसकी नवीन प्रयोग-महिमाओं, मुहावरों, उपचार-वक्रताओं को सचेष्ट रूप से ग्रहण कर रही हैं। उच्चर गद्य पर तो अंगरेजी का प्रभाव और भी अधिक है, हमारी वाक्य-रचना प्रायः अंगरेजी पर ही आश्रित है। अतः इन प्रयत्नों के फलस्वरूप साहित्य की माध्यम भाषा में एक गहरी आंतरिक समानता मिलती है जो समान विषय-वस्तु के कारण और भी दृढ़ हो जाती है।

इस प्रकार यह विश्वास करना कठिन नहीं है कि 'भारतीय वाङ्मय अनेक भाषाओं में अभिव्यक्त एक ही विचार है।' देश का यह दुर्भाग्य है कि स्वतंत्रता-प्राप्ति तक विदेशी प्रभाव के कारण अनेकता को ही बल मिलता रहा। इसकी मूलवर्ती एकता का सम्यक् अनुसंधान अभी होना है। इसके लिए अत्यंत निस्संग भाव से, सत्य-शोध पर दृष्टि केंद्रित रखते हुए, भारत के विभिन्न साहित्यों में विद्यमान ममान तत्त्वों एवं प्रवृत्तियों का विधिवत् अध्ययन पहली आवश्यकता है। यह कार्य हमारे अध्ययन और अनुसंधान की प्रणाली में परिवर्तन की अपेक्षा करता है। किसी भी प्रवृत्ति का अध्ययन केवल एक भाषा के साहित्य तक ही सीमित नहीं रहना चाहिए; वास्तव में इस प्रकार का अध्ययन अत्यंत अपूर्ण रहेगा। उदाहरण के लिए, मधुरा भक्ति का अध्येता यदि अपनी परिधि को केवल हिंदी या केवल बंगला तक ही सीमित कर ले तो वह सत्य की शोध में असफल रहेगा। उसे अपनी भाषा के अतिरिक्त अन्य भाषाओं में प्रवाहित मधुरा भक्ति की धाराओं में भी अवगाहन करना होगा। गुजराती, उडिया, असमिया तमिल, तेलुगु, कन्नड़ और मलयालम सभी की तो भूमि मधुर रस से आप्लावित है। एक भाषा तक सीमित अध्ययन में स्पष्टतः अनेक छिद्र रह जायेंगे। हिंदी-साहित्य के इतिहासकार को जो अनेक घटनाएं सांयोगिक-सी प्रतीत होती हैं, वे वास्तव में वैसी नहीं हैं। आचार्य शुक्ल को हिंदी के जिस विशाल गीत-साहित्य की परंपरा का मूल स्रोत प्राप्त करने में कठिनाई हुई थी, वह अपभ्रंश के अतिरिक्त दक्षिण की भाषाओं में और बंगला में सहज ही मिल जाता है। सूर का वात्सल्य-वर्णन हिंदी-काव्य में घटने वाली आकस्मिक या ऐकांतिक घटना नहीं थी, गुजराती कवि भालग ने अपने आख्यानों में, पंद्रहवीं शती के मलयालम कवि ने कृष्ण-गाथा में, असमिया कवि माधवदेव ने अपने बडगीता में अत्यंत मनोयोगपूर्वक कृष्ण की चाल-लीलाओं का वर्णन किया है। भारतीय भाषाओं के रामायण और महाभारत

काव्यो का तुलनात्मक अध्ययन न जाने कितनी समस्याओं को अनायास ही सुलझाकर रख देता है। रम्याख्यान-काव्यो की अगणित कथानक-रूढ़ियां विविध भाषाओं के प्रेमाख्यान-काव्यो का अध्ययन किये बिना स्पष्ट नहीं हो सकती। सूफ़ी काव्य के मर्म को समझने में फारसी के अतिरिक्त उत्तर-पश्चिम की भाषाओं—कश्मीरी, सिंधी, पंजाबी और उर्दू—में विद्यमान तत्संबंधी साहित्य से अमूल्य सहायता प्राप्त हो सकती है। तुलसी के 'रामचरितमानस' में राम के स्वरूप की कल्पना को हृद्गत किये बिना अनेक भारतीय भाषाओं के रामकाव्य का अध्ययन अपूर्ण ही रहेगा। इसी प्रकार हिंदी के अष्टछाप कवियों का प्रभाव बंगाल और गुजरात तक अव्यक्त रूप से व्याप्त था। वहाँ के कृष्ण-काव्य के सम्यक् विवेचन में इनकी उपेक्षा नहीं की जा सकती। इस अंतःसाहित्यिक गोष्ठ-प्रणाली के द्वारा अनेक लुप्त कवियों अनायास ही मिल जाएंगी, अगणित जिज्ञासाओं का सहज ही समाधान हो जायेगा और उधर भारतीय चिंताधारा एवं रागात्मक चेतना की अखंड एकता का उद्घाटन हो सकेगा।

किंतु यह कार्य जितना महत्त्वपूर्ण है उतना ही कठिन भी है। सबसे पहली कठिनाई तो भाषा की है। अभी तक भारतीय अनुसंधाताओं का ज्ञान प्रायः अपनी भाषा के अतिरिक्त अगरेजी और संस्कृत तक ही सीमित है, प्रादेशिक भाषाओं से उनका परिचय नहीं है। ऐसी स्थिति में डर है कि प्रस्तावित योजना कहीं पुण्य इच्छा मात्र होकर न रह जाये। पर यह वादा अजेय नहीं है। व्यवस्थित प्रयास द्वारा इसका निराकरण करना कठिन नहीं है। कुछ भाषावर्ग तो ऐसे हैं जिनमें अत्यल्प अभ्यास से काम चल सकता है। उनमें तो रूपांतर, यहाँ तक कि लिप्यंतर भी आवश्यक नहीं है। जैसे बँगला और असमिया, या हिंदी और मराठी में, या तेलुगु और कन्नड़ में कुछ शब्दों अथवा शब्द-रूपों के अर्थ आदि लेकर काम चल सकता है। हिंदी, उर्दू और पंजाबी में लिप्यंतर और कठिन शब्दार्थ से समस्या सुलझ सकती है। यही हिंदी और गुजराती तथा तमिल और मलयालम के विषय में प्रायः सत्य है। अन्य भाषाओं के लिए अनुवाद का आश्रय लिया जा सकता है। इसके अतिरिक्त साहित्यिक इतिहास, परिचय, तुलनात्मक अध्ययन, तुलनात्मक अनुसंधान, अंतःसाहित्यिक गोष्ठियों आदि की सम्यक् व्यवस्था द्वारा परस्पर आदान-प्रदान की सुविधा हो सकती है। आज देश में इस प्रकार की चेतना प्रबुद्ध हो गई है और कतिपय संस्थाएँ इस दिशा में अग्रसर हैं। किंतु अभी तक यह अनुष्ठान अपनी आरंभिक अवस्था में ही है। इसके लिए जैसे व्यापक एवं संगठित प्रयत्न की अपेक्षा है, वैसा आयोजन अभी हो नहीं रहा। फिर भी 'भारतीय साहित्य' की चेतना की प्रबुद्धि ही अपने आप में शुभ लक्षण है। भारत की राष्ट्रीय एकता के लिए सांस्कृतिक एकता का आधार अनिवार्य है और सांस्कृतिक एकता का सबसे बृहत् एवं स्थायी आधार है साहित्य। जिस प्रकार अनेक निराशा-बादियों की आशंकाओं को विफल करता हुआ भारतीय राष्ट्र निरंतर अपनी अखंडता में उभरता आ रहा है, उसी प्रकार एक समजित इकाई के रूप में 'भारतीय साहित्य' का विकास भी धीरे-धीरे हो रहा है। यदि मूलवर्ती चेतना एक है तो माध्यम का भेद होते हुए भी साहित्य का व्यक्त रूप भी भिन्न नहीं हो सकता।

हिंदी-साहित्य का इतिहास : पुनर्लेखन की समस्याएं

(१)

इतिहास और इतिहास-दर्शन

अतीत की घटनाओं के क्रमबद्ध आलेख का नाम इतिहास है। इसका एक बाह्य विधान होता है और एक अंतर्विधान। बाह्य विधान का सबब मानव-जीवन की ऐहिक घटनाओं के विकास-क्रम के साथ है और अंतर्विधान का इन घटनाओं में अंतर्व्याप्त चेतना के विकास-क्रम के साथ। दृष्टि-भेद के कारण कहीं बाह्य विधान का महत्त्व अधिक रहा और कहीं अंतर्विधान का। भौतिकवादी दृष्टिकोण, जिसकी पहली प्रामाणिक अभिव्यक्ति यूनानी इतिहासकार हिरोदोटस में मिलती है, ऐहिक जीवन के विकास को आधार मानकर चलता है। वही इतिहास का सत्य तथ्यो पर आधारित रहता है। वरु मूलतः वस्तु-सत्य है—अनुभूति का सत्य भी वही वस्तु-रूप में ही स्वीकार्य होता है। इस दृष्टिकोण की परिणति है द्वातात्मक भौतिकवाद। इसके विपरीत है आत्मवादी दृष्टिकोण जिसकी व्याख्या प्रसाद जी ने इस प्रकार की है। “आज हम सत्य का अर्थ घटना कर लेते हैं। तब भी उसके तिथि-क्रम मात्र से संतुष्ट न होकर, मनोवैज्ञानिक अन्वेषण के द्वारा, इतिहास की घटना के भीतर कुछ देखना चाहते हैं। उसके मूल में क्या रहस्य है? आत्मा की अनुभूति! हा, उसी भाव के रूप-ग्रहण की चेष्टा सत्य या घटना बनकर प्रत्यक्ष होती है। फिर वे सत्य घटनाएं स्थूल और क्षणिक होकर मिथ्या और अभाव में परिणत हो जाती हैं। किंतु सूक्ष्म अनुभूति या भाव चिरंतन सत्य के रूप में प्रतिष्ठित रहता है, जिसके द्वारा युग-युग के पुरुषों की और पुरुषार्थों की अभिव्यक्ति होती रहती है।”*

पुराकाल में भारतीय दृष्टि प्रायः यही या इसी प्रकार की थी—इसीलिए यहाँ इतिहास रूपक और पुराण का रूप धारण करता रहा। प्रसाद ने इसे चेतना का इतिहास कहा है जो मानव-घटनाओं को नहीं बरन् उनमें निहित मानव-भावों के सत्य को आधार मानकर चलता है।[†] आधुनिक युग में कान्ट और हीगल ने अपने नव्य आत्मवाद

* आमुख : ‘कामायनी’।

† चेतना का सुंदर इतिहास—

अखिल मानव-भावों का सत्य

विश्व के हृदय-पटल पर दिव्य

अक्षरों में अंकित हो नित्य।

(अद्यासर्ग, ‘कामायनी’)

के आलोक में इसी को नये ढंग से प्रस्तुत किया तथा श्री अरविन्द ने सूक्ष्मतर रूप में विकसित किया है। पहले संदर्भ में इतिहास मानव-जीवन की ऐहिक यात्रा का वाचक है और दूसरे में उसकी अंतर्यात्रा का आलेख है। इन दोनों दृष्टिकोणों की शक्ति और सीमा का सापेक्षिक मूल्यांकन करने का यहाँ अवकाश नहीं है। यहाँ इतना ही मान लेना पर्याप्त होगा कि जिस प्रकार मानव-व्यक्तित्व देह में अभिव्यक्त चेतना का वाचक है, इसी प्रकार मानव-इतिहास भी ऐहिक घटनाओं द्वारा अभिव्यक्त मानव-चेतना के विकास का आलेख है—अर्थात् इतिहास में जीवन के समग्र रूप का—उसके बहिर्गतर विकास की परंपरा का—निरूपण रहता है। विकास की धारणा के विषय में मनीषियों में मतभेद रहा है। आत्मवाद अथवा उससे प्रेरित आदर्शवाद द्वंद्व को प्रतिक्रिया के अंतर्गत स्वीकार कर जीवन की परिणति सामरस्य में मानता है; अतः उसके विधान में विकास का अर्थ है वाद+प्रतिवाद=समवाद। भौतिकवाद और उसका परिणामी यथार्थवाद द्वंद्व को ही सत्य मानता हुआ उसी को गति अथवा जीवन-विकास का आधार मानता है। जीवन-विकास की इन दो मूलिक कल्पनाओं से जीवन-दर्शन के विविध रूपों का जन्म और उनके आधार पर इतिहास के क्षेत्र में इतिहास-दर्शन की विभिन्न धारणाओं का आविर्भाव हुआ है। जिस प्रकार जीवन-दर्शन में जीवन के विकास-क्रम के एक विशेष विधान की कल्पना रहती है, इसी प्रकार इतिहास-दर्शन में भी ऐतिहासिक क्रम-विकास का एक विधान निहित रहता है। सारांश यह है कि इतिहास मानव-जीवन की विकास-परंपरा का आलेख है और इतिहास-दर्शन वह आधारभूत सिद्धांत है जो इस समस्त पण्योजना का संगठन करता है।

साहित्य का इतिहास

स्वतंत्र धारणा : औचित्य और संभावना

साहित्य का इतिहास क्या अपने आप में कोई स्वतंत्र विधा है?—इस विषय को लेकर विद्वानों में काफी विवाद रहा है। एक अतिवादी मत तो यह है कि इतिहास का संबन्ध अतीत के साथ है जबकि साहित्य कभी अतीत नहीं बनता क्योंकि साहित्य की अमर विभूतियाँ कालजयी होती हैं। अतः चिरवर्तमान के इतिहास की कल्पना ही असंगत है। इसके समर्थन में एक तर्क और दिया जाता है। साहित्य की प्रत्येक कृति अपने अस्तित्व और आस्वाद में स्वतःपूर्ण है, अतः काल-क्रम से अन्य कृतियों की परंपरा में रखकर उसका अध्ययन करने से क्या लाभ? दूसरा मत यह है कि साहित्य के इतिहास की कल्पना तो असंगत है किंतु वह स्वतंत्र विधा नहीं है। वह या तो सामाजिक-सांस्कृतिक इतिहास का अंग है, या आलोचना का। इसमें एक पक्ष यह है कि साहित्य के आंदोलन और प्रवृत्तियाँ सामाजिक-सांस्कृतिक आंदोलनों और प्रवृत्तियों से अभिन्न रूप में संबद्ध होती हैं, अतः साहित्य का इतिहास सामाजिक-सांस्कृतिक इतिहास का ही अंग है। दूसरा पक्ष यह है कि साहित्य का इतिहास काल-क्रम से साहित्यिक कृतियों की आलोचना मात्र प्रस्तुत करता है, अतः वह आलोचना का ही एक

रूप है। ये सभी तर्क साहित्य के इतिहास के संबंध में कुछ महत्वपूर्ण प्रश्न अवश्य उठाते हैं, किंतु उसके स्वतंत्र अस्तित्व का निषेध नहीं कर सकते। पहले तर्क में यह सिद्ध करने का प्रयास है कि साहित्य की विभूतियों का महत्त्व शाश्वत है—अतः उनका अतीत नहीं होता और इसलिए इतिहास भी नहीं होता है। परंतु इसमें अतीत और वर्तमान का जो भेद किया गया है वह स्वयं अपने आप में संगत नहीं है। वर्तमान और अतीत की अविच्छिन्न परंपरा को स्वीकार किए बिना न अतीत का अध्ययन संभव है और न वर्तमान का। अमर काव्य की रचना शून्य में नहीं हो जाती, उसके निर्माण की प्रक्रिया में अतीत को अनेकविध सांस्कृतिक-साहित्यिक परंपराओं का अनिवार्य योगदान रहता है। निर्माण की प्रक्रिया और उसमें योगदान करने वाली प्रभाव-परंपराओं का ज्ञान ही इतिहास है जिसके बिना उसके वर्तमान स्वरूप का अध्ययन संभव नहीं हो सकता, क्योंकि कोई भी कृति अपने वर्तमान रूप में सहसा उद्भूत नहीं हो जाती—एक विशेष रचना-प्रक्रिया में ढल कर ही वह रूप ग्रहण करती है। दूसरा तर्क और भी कमजोर है। सामाजिक-सांस्कृतिक जीवन का अंग होने पर भी साहित्य का स्वतंत्र अस्तित्व है : वह सामाजिक-सांस्कृतिक प्रवृत्तियों से केवल प्रभावित ही नहीं होता, वरन् उन्हें प्रभावित भी करता है—वह एक सीमा के भीतर नियमित होकर भी नियता बनने की शक्ति रखता है। साथ ही, उसमें ऐसे काफी तत्त्व हैं जो अपने युग की सामाजिक-सांस्कृतिक गतिविधि से पृथक् या ऊपर रहते हैं। अतः साहित्य का इतिहास सामाजिक-सांस्कृतिक इतिहास का अंगमात्र नहीं होता, क्योंकि साहित्य की मूलभूत सौंदर्य-चेतना सामाजिक-सांस्कृतिक चेतना का अंग न होकर उसका तवनीत या सुगंध होनी है, जिसका विकास युगीन परिस्थितियों के परिवेश में होने पर भी अपने आंतरिक नियमों से अनुशासित रहता है। जैसा कि रैने वैलेक ने कहा है, साहित्य के स्वतंत्र अस्तित्व पर अनावश्यक बल देने से इस प्रकार का प्रयास साहित्य का इतिहास नहीं बन पाता और सामाजिक-सांस्कृतिक परिवेश को केन्द्र मानकर चलने से वह साहित्य का इतिहास नहीं बन पाता।

इसी सदर्भ में एक और प्रश्न यह है कि साहित्य के इतिहास की आवश्यकता क्या है ? इसका सीधा उत्तर यह है कि राष्ट्र के जीवन-विकास के अध्ययन के लिए जो महत्त्व राजनीतिक-सामाजिक इतिहास का हो सकता है, वही साहित्य के सम्यक् अध्ययन के लिए साहित्यिक इतिहास का है। जिस प्रकार राष्ट्र के वर्तमान जीवन की गतिविधि को समझने-परखने के लिए उसके अतीत की परंपराओं का ज्ञान अपेक्षित है, इसी प्रकार साहित्य के वर्तमान स्वरूप की अवगति के लिए भी उसकी परंपराओं का अध्ययन आवश्यक है। किसी भी पदार्थ का अध्ययन करने के लिए परिवेश और परिप्रेक्ष्य की आवश्यकता होती है, यही इतिहास-दृष्टि है जिसके बिना अध्ययन एकांगी रह जाता है।

साहित्य के इतिहास का स्वरूप

इसकी व्यावहारिक परिभाषा इस प्रकार की जाती है : साहित्य शब्द-अर्थ में

संचित ऐसी सामग्री का कोप है, जो अपने कथ्य और कथन-शैली के द्वारा सहृदय की चेतना का अनुरजन करती है। इसी प्रकार इतिहास की भी व्यावहारिक परिभाषा यह हो सकती है किसी पदार्थ, व्यक्ति, जाति अथवा राष्ट्र के विकास-क्रम का देश-काल के परिवेश में निरूपण ही इतिहास है, अर्थात् इतिहास का अर्थ है—देश-काल के परिवेश में विकास-क्रम का निरूपण। इस प्रकार साहित्य के इतिहास का सामान्य लक्षण हुआ—देश-काल के परिवेश में साहित्य की विकास-परंपरा का निरूपण। तत्त्व-रूप में साहित्य सौंदर्य-चेतना की अभिव्यक्ति का नाम है, अतः इस दृष्टि से साहित्य का इतिहास देश-काल के परिवेश में सौंदर्य-चेतना और उसकी अभिव्यक्ति के माध्यम उपकरणों के क्रम-विकास का निरूपण है। साहित्य के तत्त्व है—कथ्य के अंतर्गत भाव एवं विचार और कथन के अंतर्गत भाषा और शैली। इतिहास के तत्त्व हैं : देश-काल का परिवेश, प्रामाणिक-अप्रामाणिक सामग्री का निर्णय, विकास-क्रम का निरूपण, परंपरा के समष्टि-प्रवाह में विशेष व्यक्तियों व घटनाओं का स्थान-निर्धारण तथा मूल्यांकन।—इन दोनों के संयोग से साहित्य के इतिहास के तत्त्व बनते हैं देश-काल के परिवेश अथवा राजनीतिक-सामाजिक-सांस्कृतिक पृष्ठभूमि का विधान, प्रामाणिक-अप्रामाणिक सामग्री तथा साहित्य-असाहित्य का निर्णय, कथ्य के अनुसार साहित्य की वृत्तियों और कथन-शैली के अनुसार रूप-विधाओं का वर्गीकरण; काल-क्रम से उनकी विकास-परंपरा अर्थात् समान रूप-गुण की रचनाओं के अंत संबंधों के निरूपण, और अंत में परंपरा के समष्टि-प्रवाह में कृती, कवि-कलाकारों, विशिष्ट कृतियों, साहित्यिक घटनाओं अर्थात् महत्वपूर्ण परिवर्तनों और आंदोलनों का मूल्यांकन एवं स्थान-निर्धारण।

साहित्य के इतिहास के स्वरूप को और अधिक स्पष्ट करने के लिए आलोचना से उसके संबंध और भेदाभेद का विवेचन उपयोगी होगा। इस विषय में भी काफी विवाद है। कुछ विद्वान् जहां यह मानते हैं कि दोनों में कोई मूल संबंध नहीं है, वहां दूसरों का मत है कि साहित्य का इतिहास आलोचना का एक अंग मात्र है। मैं समझता हूँ कि इन दोनों मतव्यो में ही अतिरंजना है। साहित्य के इतिहास में विकास-क्रम पर अधिक बल रहता है, इसमें सदेह नहीं; किंतु विकास का निरूपण भी तो आलोचना की अपेक्षा करता है। इसके अतिरिक्त प्रवृत्ति-विश्लेषण, मूल्यांकन और स्थान-निर्धारण, जो इतिहास के प्रमुख तत्त्व हैं, आलोचना के बिना कैसे संपन्न हो सकते हैं? विवेचनात्मक या आलोचनात्मक विशेषण के बिना भी साहित्य का इतिहास आलोचना का आशय लेकर चलता है : शुक्ल जी का मात्र 'साहित्य का इतिहास' डा० रामकुमार वर्मा के 'आलोचनात्मक इतिहास' या डा० सूर्यकांत के 'विवेचनात्मक इतिहास' की अपेक्षा कम आलोचनात्मक या विवेचनात्मक नहीं है। आज जब सामान्य इतिहास भी वृत्त-संग्रह मात्र न होकर प्रवृत्तियों और तथ्यों का आलोचनात्मक निरूपण प्रस्तुत करता है, तो साहित्य के इतिहास में उसका अभाव कैसे हो सकता है? अतः साहित्य के इतिहास का आलोचना के साथ अनिवार्य पोष्य-पोषक संबंध है, और ऐतिहासिक आलोचना से तो उसकी सीमा-रेखा प्रायः मिल ही जाती है। किंतु, ऐसा

होने पर भी, पहले का दूसरे में अंतर्भाव नहीं माना जा सकता। दोनों की मूल प्रकृति में भेद है : एक का केंद्र-बिंदु है परंपरा का निरूपण और दूसरे का मूल प्रयोजन है स्वरूप-विवेचन। साहित्य के इतिहास के लिए ऐतिहासिक पद्धति का अवलंबन अनिवार्य है, परन्तु आलोचना की अपनी प्रविधि और प्रक्रिया होती है, जो इतिहास की अपेक्षा शास्त्र से अधिक प्रभावित रहती है। जैसा कि शुक्ल जी ने पं० पद्मसिंह शर्मा के प्रसंग में लिखा है : परंपरा का उद्घाटन भी आलोचना का एक अंग है, किंतु वह केवल एक अंग ही है; परंपरा के निरूपण की सार्थकता भी यही है कि उससे साहित्य की प्रवृत्ति या कृतिविशेष के स्वरूप-विवेचन में सहायता मिलती है। आलोचना में बल कृतियों पर रहता है, किंतु इतिहास में उनके अतःसवधों का निरूपण प्रमुख होता है। अतः दोनों में मूल प्रयोजन, विवेचन-पद्धति और बलाबल का भेद है।

दृष्टिकोण और रूप

साहित्य के इतिहास-लेखन के विषय में मूलतः दो दृष्टिकोण हैं। एक दृष्टिकोण यह है कि साहित्य का इतिहास भौतिक अर्थात् राजनीतिक-सामाजिक जीवन की विकास-परंपरा का ही अंग है, अतः इसी के परिवेश और परिप्रेक्ष्य में उसका अध्ययन एवं आकलन होना चाहिए। टेन ने अंगरेजी-साहित्य का इतिहास इसी दृष्टिकोण से प्रस्तुत किया है : मार्क्सवादी लेखकों के इतिहास इसी सिद्धांत का निष्ठापूर्वक अनुसरण करते हैं—कॉडवेल की पुस्तक 'इल्यूजन एंड रिएलिटी' में भौतिक जीवन की भूमिका पर अंगरेजी-साहित्य के विकास का निरूपण किया गया है। हिंदी में डा० रामविलास शर्मा ने 'भारतेंदु-युग' का इतिहास इसी दृष्टि से लिखा है और डा० वाष्णय ने 'आधुनिक हिंदी-साहित्य की भूमिका' में बादप्रसक्त भाव से प्रायः इसी पद्धति का अवलंबन किया है। दूसरा दृष्टिकोण इसके विपरीत है वह साहित्य की स्वायत्त सत्ता मानकर स्वतंत्र विकास-परंपरा के आलेख को ही साहित्य का वास्तविक इतिहास मानता है। यहाँ भौतिक पृष्ठभूमि की विशेष सगति या सार्थकता नहीं है; साहित्य और युग-जीवन की धाराएँ समानांतर नहीं चलती, अतः जीवन-युग के परिवेश में साहित्य की गतिविधि का आकलन भ्रामक हो सकता है। इस मत के अनुसार, उदाहरण के लिए, हिंदी-साहित्य के विकास का निरूपण करने के लिए मध्य युग तथा आधुनिक युग की राजनीतिक-सामाजिक परिस्थितियों का विवेचन इतना आवश्यक नहीं है, जितना कि पूर्ववर्ती सस्कृत-प्राकृत-अपभ्रंश-साहित्य की परंपरा तथा अन्य निकटवर्ती भाषाओं के साहित्य की गतिविधि का आकलन।

इस प्रसंग में भी, वास्तव में, इन दोनों सीमाओं का मध्यवर्ती, समन्वयात्मक दृष्टिकोण ही ठीक है। साहित्य के इतिहास के लिए युग-जीवन का परिवेश आवश्यक है, किंतु उसका मुख्य प्रतिपाद्य साहित्य की विकास-परंपरा का निरूपण ही होना चाहिए—अर्थात् युग-जीवन के परिवेश में साहित्य की विकास-परंपरा का निरूपण करना ही साहित्य के इतिहासकार का कर्तव्य-कर्म है : इसके बिना इतिहास एकांगी और अपूर्ण रहेगा।

सामग्री का विभाजन

सामग्री के विभाजन की कई विधियाँ हो सकती हैं। सबसे सीधी विधि है कालपरक, जिसका ध्येय रहता है काल के प्रवाह को शताब्दियों में विभक्त कर रचना-क्रम से साहित्य-राशि का विवेचन और उसमें व्याप्त चेतना के विकास का निरूपण। दूसरी प्रमुख विधि है प्रवृत्तिपरक, जिसमें कृतियों और रचनाओं के साहित्यिक संबंधों का विवेचन करते हुए, उनकी मूल प्रेरणाओं के आधार पर सामग्री का विभाजन किया जाता है। इसमें कृति या कृतिकार का मूल्यांकन स्वतंत्र इकाई के रूप में न होकर प्रायः किसी-न-किसी प्रवृत्ति के अंतर्गत होता है। इसी प्रकार साहित्य की विभिन्न विधाओं के आधार पर भी विभाजन किया जाता है और साहित्य का इतिहास कविता, नाटक, उपन्यास आदि विधाओं के विकास का सकलित रूप बनकर सामने आता है। विभाजन का आधार भाषा भी हो सकती है, ऐसा वही संभव होता है जहाँ मूल भाषा के अनेक रूप साहित्य के माध्यम हो या रहे हों; जैसे हिंदी-साहित्य के इतिहास का आकलन ब्रज, अवधी, खड़ी बोली, राजस्थानी आदि उपभाषाओं के आधार पर भी किया जा सकता है।—ये सभी विधियाँ, अपने-अपने ढंग से, एक सीमा तक उपयोगी हो सकती हैं, किंतु इनमें से कोई भी एक साहित्य के इतिहास का समग्र रूप प्रस्तुत नहीं कर सकती। अतः यहाँ भी इन सभी के योग से एक समन्वित पद्धति का निर्माण करना होगा। काल-क्रम के बिना विकास-क्रम का निरूपण नहीं हो सकता, प्रवृत्ति-विवलेषण के बिना सबंध-सूत्रों का सधान संभव नहीं है और भाषा तथा विधा के भेद-ज्ञान के बिना स्वरूप-विवेचन नहीं हो सकता। अतः साहित्य के इतिहास में प्रवृत्तियों का विवलेषण करते हुए, रूप-विधाओं के अनुसार, काल-क्रम से साहित्य के विकास का आकलन होना चाहिए। यही समग्र और व्यावहारिक दृष्टिकोण है।

काल-विभाजन

काल-विभाजन और नामकरण साहित्य के इतिहास की महत्वपूर्ण समस्याएँ हैं। काल-विभाजन और नामकरण के आधार सामान्यतः इस प्रकार माने गये हैं :

(१) ऐतिहासिक काल-क्रम के अनुसार : आदि काल, मध्य काल, सक्रांति काल, आधुनिक काल, आदि।

(२) शासक और उसके शासन-काल के अनुसार : एलिजाबेथ-युग, विक्टोरिया-युग, मराठा-काल, आदि।

(३) लोकनायक और उसके प्रभाव-काल के अनुसार : चैतन्य-काल (बंगला), गांधी-युग (गुजराती), आदि।

(४) साहित्य-नेता एवं उसकी प्रभाव-परिधि के आधार पर : रवींद्र-युग, आर्तेंदु-युग, आदि।

(५) राष्ट्रीय, सामाजिक अथवा सांस्कृतिक घटना या आंदोलन के आधार पर : भक्ति-काल, पुनर्जागरण काल, सुधार-काल, युद्धोत्तर काल (प्रथम महायुद्ध के बाद का काल-खंड), स्वातंत्र्योत्तर काल, आदि।

(६) साहित्यिक प्रवृत्ति के नाम पर : रोमानी युग, रीतिकाल, छायावाद-युग आदि ।

इस प्रसंग में पहला प्रश्न तो यही है कि इस प्रकार के विभाजन की आवश्यकता क्या है ? इसका उत्तर स्पष्ट है और वह यह कि वस्तु के समग्र रूप का दर्शन करने के लिए भी उसके अंगों का ही निरीक्षण करना पड़ता है . हमारी दृष्टि शरीर के विभिन्न अवयवों का अवलोकन करती हुई, संपूर्ण व्यक्तित्व का दर्शन करती है । अवयवों को पृथक् मानकर उनका निरीक्षण करना खंड-दर्शन है, किंतु उनको व्यक्तित्व के अंग मानकर देखना समग्र-दर्शन है । और, यही सहज विधि है क्योंकि निरवयव रूप का दर्शन अपने आप में कठिन है । इसके अतिरिक्त जीवन या साहित्य को अखंड प्रवाह-रूप मानने पर भी इस बात से तो इनकार नहीं किया जा सकता कि उसमें समय-समय पर दिशा-परिवर्तन और रूप-परिवर्तन होता रहता है । दृष्टि की अपनी सीमाएं होती हैं, वह सभी कुछ एक साथ नहीं देख सकती, इसलिए अंगों पर होती हुई ही अंगी का अवलोकन करती है । अतः यह बराबर ध्यान में रखते हुए कि साहित्य की अखंड परंपरा का निरूपण ही इतिहास का लक्ष्य है, समय-समय पर उपस्थित दिशा-परिवर्तनों और रूप-परिवर्तनों के अनुसार विकास-क्रम का अध्ययन करना सिर्फ उचित ही नहीं है, बल्कि जरूरी भी है ।

दूसरा विचारणीय प्रश्न है आधार का काल-विभाजन का सही आधार क्या हो सकता है ? वर्ग-विभाजन प्रायः समान प्रकृति और प्रवृत्ति के आधार पर किया जाता है : समान प्रकृति के अनेक पदार्थ मिलकर एक वर्ग बनाते हैं और इस प्रकार समप्रकृति के आधार पर अनेक वर्गों में विभक्त होकर अस्तव्यस्त समूह व्यवस्थित रूप धारण कर लेता है । जिस प्रकार प्रवाह के अंदर अनेक धाराएं होती हैं, उसी प्रकार इतिहास में भी अनेक प्रवृत्तियां होती हैं, और इन प्रवृत्तियों का आदि-अंत या उत्तर-चढ़ाव ही इतिहास के काल-विभाजन अर्थात् विभिन्न गुणों की सीमाओं का निर्धारण करता है . यह वर्ग-विभाजन परिपूर्ण नहीं हो सकता, इसका रूप प्रायः स्थूल और आनुमानिक होता है, फिर भी समूह का पर्यवेक्षण करने में इससे बड़ी सहायता मिलती है । काल-विभाजन का आधार भी समान प्रकृति और प्रवृत्ति ही होती है । जन-जीवन की प्रवृत्तियों व रीति-आदशों की समानता के आधार पर सामाजिक इतिहास का काल-विभाजन होता है और राजनीतिक परिस्थितियों की समानता राजनीतिक इतिहास के काल-विभाजन का आधार बनती है । इसी प्रकार साहित्यिक प्रवृत्तियों और रीति-आदशों का साम्य-वैषम्य ही साहित्य के इतिहास के काल-विभाजन का आधार हो सकता है । समान प्रकृति और प्रवृत्ति की रचनाओं का, काल-क्रम से वर्गीकृत अध्ययन कर साहित्य का इतिहासकार संपूर्ण साहित्य-समष्टि का समवेत अध्ययन करने का प्रयत्न करता है ।

इसी प्रकार, नामकरण के पीछे भी कुछ-न-कुछ तर्क अवश्य रहता है, अथवा रहना चाहिए । नाम की सार्थकता इसमें है कि वह पदार्थ के गुण अथवा धर्म का मुख्यतः चोतन कर सके । इस तर्क से, किसी काल-खंड का नाम ऐसा होना

चाहिए जो उसकी मूल साहित्य-चेतना को प्रतिबिम्बित कर सके। शासक के नाम पर भी काल-खड का नामकरण तभी मान्य हो सकता है या हुआ है, जब उस शासक विशेष के व्यक्तित्व ने प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष रीति से साहित्य की गतिविधि को प्रभावित किया है। उदाहरण के लिए, एलिजाबेथ और विक्टोरिया—दोनों के राज-नीतिक एवं सामाजिक व्यक्तित्व एवं शासन-तंत्र ने अपने युग-जीवन को प्रभावित करते हुए साहित्य की गतिविधि पर भी गहरा प्रभाव डाला था। यही तर्क लोकनायक के विषय में है। चैतन्य या गांधी का अपने युग के सांस्कृतिक-सामाजिक जीवन पर गहरा प्रभाव था, जो साहित्य में व्यापक रूप से मुखरित होता रहा। उधर साहित्यिक नेता भी युग विशेष की साहित्य-चेतना का प्रतिनिधि होने पर ही इस गौरव का अधिकारी होता है। शेक्सपियर, रवीन्द्रनाथ या भारतेन्दु व्यक्ति न होकर सस्था थे—युग-निर्माता थे—जिनके कृतित्व ने अपने-अपने युग की प्रमुख साहित्यिक प्रवृत्तियों को प्रभावित किया था। राष्ट्रीय महत्त्व की घटना—जैसे महायुद्ध, भारतीय स्वतंत्रता की घोषणा, अथवा किसी व्यापक आंदोलन या प्रवृत्ति के अनुसार नामकरण की सार्थकता और भी अधिक स्पष्ट है : भक्ति, पुनर्जागरण अथवा राष्ट्रीय आंदोलन का प्रभाव जितना समाज पर था, उतना ही साहित्य पर भी। और, अतः, साहित्यिक प्रवृत्ति के विषय में तो कहना ही क्या ? उसके अनुसार नामकरण की सार्थकता स्वतः सिद्ध है। कहने का अभिप्राय यह है कि साहित्य के इतिहास में नामकरण का मूल आधार है काल-विशेष की साहित्यिक चेतना का प्रतिफलन, जिसका माध्यम सामान्यतः उस युग की सर्वप्रमुख साहित्यिक प्रवृत्ति ही हो सकती है। लेकिन यह अनिवार्य नहीं है और इस प्रसंग में एक सीमा से आगे एकरूपता का प्रयत्न करना ही अधिक सगत नहीं है। यह आवश्यक नहीं है कि प्रत्येक कालखंड में कोई एक प्रवृत्ति समग्र साहित्य-चेतना का प्रतिनिधित्व कर सके। जहाँ ऐसा होता है वहाँ नामकरण का प्रश्न आसानी से हल हो जाता है—जैसे रीति-काल में या रोमानी युग में या छायावाद-युग में। लेकिन ऐसा सदा नहीं होता। कभी-कभी कोई राष्ट्रीय-सांस्कृतिक प्रवृत्ति इतनी बलवती होती है कि वह समाज और साहित्य को एक साथ और समान रूप से प्रभावित करती है—जैसे भक्ति, पुनर्जागरण या सुधार-आंदोलन। ऐसी स्थिति में नामकरण का आधार सांस्कृतिक प्रवृत्ति ही होगी, क्योंकि साहित्य-चेतना की प्रेरक वही है। इसके अतिरिक्त कभी-कभी किसी लोकनायक या साहित्य-नेता का व्यक्तित्व इतना प्रभावशाली होता है कि वह संपूर्ण युग की चेतना को व्याप्त कर लेता है : चैतन्य महाप्रभु, गांधी और रवीन्द्रनाथ का व्यक्तित्व ऐसा ही था। अतः यहाँ भी साहित्यिक प्रवृत्ति के अनुसार नामकरण उचित नहीं होगा। किसी-किसी युग में ऐसा भी होता है कि किसी एक प्रवृत्ति को प्रमुख या प्रतिनिधि प्रवृत्ति मानना संभव नहीं होता। वहाँ सायास किसी प्रवृत्ति को आधार मानकर नामकरण अनुचित होता है : 'वीरगाथा काल' नाम इसका प्रमाण है,—अतः ऐसी स्थिति में 'आदि काल' जैसा निर्विशेष नाम ही अधिक उपयोगी होता है। कहने का अभिप्राय यह है कि काल-विभाजन और नामकरण में एकरूपता अनिवार्य नहीं है। आवश्यकता इस बात की है कि काल-विभाजन विवेक-

सम्मत् हो, जो साहित्य की परंपरा को सही रूप में समझने में सहायक हो। साथ ही, नाम भी ऐसा होना चाहिए जो युग की साहित्य-चेतना का सही ढंग से प्रतिफलन करता हो, यदि साहित्यिक नामकरण में भ्रांति उत्पन्न होती हो तो अन्य उचित आधार ग्रहण करने में कोई आपत्ति नहीं होनी चाहिए : नाम के लिए रूप का बलिदान नहीं करना चाहिए।

रैने वैलेक ने अपने निबन्ध में इस मिश्रित पद्धति की आलोचना की है : 'फिर भी प्रचलित नामों का यह मिश्रित आधार कुछ-न-कुछ परेशानी अवश्य पैदा करता है। 'सुधारवाद' चर्च के इतिहास से आया है; 'मानववाद' मुख्यतः प्राचीन मानविकी विद्याओं के इतिहास से; 'पुनर्जागरण' कला के इतिहास से, 'प्रजाधिपत्य' और 'पुनः-स्थापन' का संबंध राजनीतिक घटनाओं के साथ है। 'अठारहवीं शती' पुराना संस्था-वाचक पद है जिससे 'ऑगस्टन', 'नव्य-शास्त्रवाद' तथा 'पूर्व-स्वच्छदतावाद' आदि साहित्यिक शब्दों का अर्थ-बोध होने लगा है। 'पूर्व-स्वच्छदतावाद' और 'स्वच्छदतावाद' मुख्यतः साहित्यिक शब्द हैं, जबकि 'विक्टोरिया-युग', 'एडवर्ड-युग' और 'जॉर्ज-युग' नाम-पद राजाओं के शासन-काल से ग्रहण किये गये हैं। इसका अनिवार्य निष्कर्ष यह है कि यह नामावली राजनीति, साहित्य और कला के शब्दों का गोरखधन्ना मात्र है, जिसका औचित्य सिद्ध नहीं किया जा सकता।"—हमारे विचार से यह मंतव्य एक सीमा से आगे मान्य नहीं हो सकता। कम-से-कम व्यवहार में अभी तक, केवल साहित्य-चेतना के आधार पर, काल-विभाजन तथा नामकरण में आधार की एकरूपता का निर्वाह संभव नहीं हुआ और उसको सायास सिद्ध कर देने से लाभ की अपेक्षा हानि अधिक हो सकती है। इसका अर्थ यह नहीं है कि अंगरेजी-साहित्य के सभी काल-खंडों के नाम ठीक हैं—एडवर्ड, जॉर्ज आदि शासकों अथवा 'प्रजाशासन', 'प्रत्यावर्तन' आदि राजनीतिक घटनाओं के नाम पर साहित्य के इतिहास का नामकरण तो एकदम असंगत है, क्योंकि ये नाम-पद किसी प्रकार की साहित्य-चेतना की व्यञ्जना नहीं करते। किंतु 'विक्टोरियन' शब्द व्यक्तिवाचक न रह कर एक विशेष जीवन-दृष्टि और साहित्य-चेतना का वाचक बन गया है और अब यह इतना अधिक अर्थ-गर्भित हो गया है कि इसके स्थान पर किसी दूसरे शब्द का प्रयोग करने से अनावश्यक भ्रांति ही हो सकती है। इसी प्रकार सांस्कृतिक नाम-पदों की भी अपनी मर्यादता है। वैलेक की तरह मैं भी साहित्य-चेतना पर पूरा बल देना चाहता हूँ, और मैं यह भी मानता हूँ कि नामकरण के लिए प्रमुख साहित्यिक प्रवृत्ति का आधार ग्रहण करना अधिक सगत है, किंतु प्रत्येक स्थिति में किसी युग की समग्र साहित्य-चेतना का झोतन किसी साहित्यिक प्रवृत्ति के द्वारा ही संभव है—यह मानना कम-से-कम व्यवहार में कठिन हो सकता है, और है। इसलिए आधार को लचीला रखना होगा और यह मान कर चलना होगा कि कोई नाम पदार्थ के संपूर्ण व्यक्तित्व का वाचक नहीं हो सकता। सामान्यतः नाम संकेत मात्र होता है, विशेष परिस्थिति में प्रतीक हो सकता है, किंतु पूर्ण विंव तो यह नहीं हो सकता। इतिहास में नाम का प्रयोग प्रतीक के रूप में करना ही अधिक संगत है और जहाँ यह संभावना न हो वहाँ संकेत मात्र में काम चल सकता है। नाम में

अशुद्ध या अस्पष्ट प्रतीकायें भरने या उसे बिंब का रूप प्रदान करने की चेष्टा व्यर्थ है।

उक्त विवेचना का सारांश यह है—

१. साहित्य का इतिहास एक स्वतंत्र विधा है और इसका अपना महत्त्व है।
२. इसमें ऐतिहासिक दृष्टिकोण और पद्धति का अवलंबन किया जाता है और आलोचना का विषय-प्रतिपादन में साधन-रूप से प्रयोग होता है।

३. इसका मूल प्रयोजन है साहित्य की विकास-परंपरा का निरूपण और अन्य मुख्य प्रयोजन हैं परिवेश के साथ साहित्य के संबन्ध की स्थापना, कृतियों और कृतिकारों के साहित्यिक संबन्धों का विवेचन, उनके आधार पर प्रवृत्तियों और विधाओं का निरूपण, कला के प्रतिमानों द्वारा मूल्यांकन और साहित्य की परंपरा के अंतर्गत स्थान-निर्धारण।

४. इसका मुख्य उद्देश्य साहित्य की परंपरा का परिदर्शन ही है, परंतु अध्ययन की सुविधा के लिए काल-विभाजन भी आवश्यक है।

५. काल-विभाजन साहित्यिक प्रवृत्तियों और रीति-आदर्शों की समानता के आधार पर होना चाहिए।

६. युगों का नामकरण यथासंभव मूल साहित्य-चेतना को ही आधार मानकर, साहित्यिक प्रवृत्ति के अनुसार करना चाहिए; किंतु जहां ऐसा नहीं हो सकता वहां राष्ट्रीय-सांस्कृतिक प्रवृत्ति को आधार बनाया जा सकता है या फिर कभी-कभी विकल्प न होने पर, निर्विषेय कालवाचक नाम को भी स्वीकार किया जा सकता है। नामकरण में एकरूपता काम्य है किंतु उसे सायास सिद्ध करने के लिए अतिपूर्ण नामकरण करना उचित नहीं है।

७. युगों का सीमांकन मूल प्रवृत्तियों के आरंभ और अवसान के अनुसार होना चाहिए। जहां साहित्य के मूल स्वर अथवा उसकी मूल चेतना में परिवर्तन लक्षित हो और नये स्वर एवं नयी चेतना का उदय हो वहां युग की पूर्व-सीमा, और जहां वह समाप्त होने लगे वहां उत्तर-सीमा माननी चाहिए।

(२)

हिंदी-साहित्य का इतिहास

१. पुनर्लेखन की आवश्यकता

हिंदी-साहित्य के इतिहास के पुनर्लेखन की आवश्यकता है—इस विषय में दो मत नहीं हो सकते। इसके दो स्पष्ट कारण हैं : साहित्य-चेतना का विकास और नवीन शोध-परिणाम। प्रत्येक युग में साहित्य-चेतना में निरंतर परिवर्तन या विकास होता रहता है : वर्तमान युग का साहित्य-चिंतन वैसा नहीं है जैसा आचार्य शुक्ल के समय में आज से चालीस वर्ष पूर्व था। यद्यपि साहित्य के मौलिक प्रतिमान अधिक नहीं बदलते, फिर भी बदलते हुए युग-बोध के कारण परिप्रेक्ष्य, प्रविधि-प्रक्रिया आदि

में परिवर्तन निश्चय ही होता है। दूसरा प्रमुख कारण यह है कि पिछले दशकों में निरंतर अनुसंधान के फलस्वरूप प्रचुर नवीन सामग्री प्रकाश में आयी है, और अनेक स्वीकृत तथ्यों का संशोधन हुआ है जिसे पूर्ववर्ती निर्णय और निष्कर्ष अनिवार्यतः बदल गये हैं। इनके अतिरिक्त एक सूक्ष्मतर कारण और भी है। जैसाकि इलियट ने कहा है, केवल अतीत ही वर्तमान को प्रभावित नहीं करता—वर्तमान भी अतीत को प्रभावित करता है। इस तर्क से प्रत्येक युग में साहित्य के नये विकास-रूप उसके पूर्व-रूपों के मूल्यांकन को प्रभावित करते रहते हैं। उदाहरण के लिए, मिश्रबंधुओं के समय तक श्रेष्ठ कवियों की जो परंपरा थी उसमें मैथिलीशरण, प्रसाद, निराला, पंत आदि के आविर्भाव के बाद निश्चय ही परिवर्तन हो गया है। हिंदी-महाकाव्य-परंपरा में 'रामचरितमानस', 'रामचंद्रिका' आदि का स्थान निर्धारण करने के लिए, 'प्रिय-प्रवास', 'साकेत' और 'कामायनी' की रचना के बाद, आज फिर से विचार करना पड़ेगा। किसी शृंखला में जब नयी कड़ियां जुड़ती हैं तो स्वभावतः पुरानी कड़ियों की स्थिति पूर्ववत् नहीं रह जाती। अतः नवीन शोध-परिणामों के आधार पर, विकास-शील साहित्य-चेतना के आलोक में, संपूर्ण परिदृश्य का पुनरवलोकन सर्वथा आवश्यक है।

२. दो मौलिक प्रश्न

हिंदी-साहित्य के इतिहास के संदर्भ में दो मौलिक प्रश्नों का समाधान करना आवश्यक है :

(१) हिंदी का स्वरूप-विस्तार कहा तक है ?

(२) साहित्य की सीमा क्या है ?

हिंदी के स्वरूप-विस्तार का प्रश्न कुछ राजनीतिक कारणों से उलझ गया है। हिंदी-विद्वान् और अन्य भाषाविद् आरम्भ से ही स्वीकार करते आये हैं कि भारत-वर्ष के जितने भूभाग में वर्तमान हिंदी या खड़ी बोली हिंदी सामाजिक व्यवहार—अर्थात् पत्राचार, शिक्षा-दीक्षा, सार्वजनिक आयोजन, विचार-विनिमय तथा साहित्यिक अभिव्यक्ति आदि की माध्यम भाषा है, वह सब-का-सब हिंदी-प्रदेश है और उसके अंतर्गत बोली जाने वाली सभी भाषाएँ हिंदी की उपभाषाएँ हैं। इस दृष्टि से वर्तमान बिहार, उत्तरप्रदेश, मध्यप्रदेश, राजस्थान, हरियाणा, हिमाचल प्रदेश व दिल्ली का इलाका हिंदी-क्षेत्र में आता है और मैथिली, भगही, भोजपुरी, पूर्वी अवधी, पश्चिमी अवधी, वधेलखंडी, ब्रज, कन्नौजी, बुंदेलखंडी, राजस्थानी के विभिन्न रूप, कुमाऊँनी आदि पहाड़ी बोलियां हिंदी की शाखा-प्रशाखाएँ हैं। यह परिभाषा नयी नहीं है, इसका स्वरूप उस समय निर्धारित हो गया था जब भाषायी राज्यों और उनके प्रलोभनों की कल्पना भी किसी को न थी। हिंदी का यह 'बृहत्तर' या 'विनाल'—यानी राजनीतिक उद्देश्यों से विस्तारित—रूप नहीं है, स्वाभाविक तर्कसम्मत रूप है, जिसके विषय में अभी कुछ समय पूर्व तक कोई विवाद नहीं था। लेकिन अब लगभग पाच-छह वर्षों से यह विवाद जोर पकड़ रहा है। एक मत यह है कि हिंदी का अर्थ वर्तमान

हिंदी या खड़ीबोली हिंदी ही है। मैथिली और राजस्थानी तो स्वतंत्र भाषाएँ हैं ही—भाषाविज्ञान के आधार पर उनकी प्रकृति और प्रवृत्ति हिंदी से अत्यंत भिन्न हैं; अवधी और ब्रज का भी अपना पृथक् अस्तित्व है—ये दोनों एक-दूसरे से भी भिन्न हैं और वर्तमान हिंदी से भी। यह नारा हिंदी-विरोधी शिविर से उठाया गया है और हिंदी के भी कुछ-एक अधिक प्रगतिशील लेखक इसमें शामिल हो गये हैं। मैथिली और राजस्थानी को तो साहित्य-अकादमी जैसी संस्था ने मान्यता दे ही दी है, और उनके साहित्य के स्वतंत्र प्रकाशन तथा अध्ययन-अध्यापन का क्रम चलने लगा है। ब्रज तथा अवधी, जिनका साहित्य कहीं अधिक समृद्ध है, और भी औचित्यपूर्वक यह दावा कर सकती हैं। दूसरा मत विस्तारवादी है जिसके अनुसार उर्दू भी हिंदी की ही उप-भाषा है और ब्रजभाषा आदि की तरह उर्दू का साहित्य भी हिंदी-साहित्य का अंग है। नागरी प्रचारिणी सभा तथा भारतीय हिंदी-परिषद् के इतिहासों में उर्दू-साहित्य के विकास का भी निरूपण किया गया है।

इस विषय में हमें सतुलित दृष्टि से विचार करना चाहिए। एक बात तो यह साफ है कि उर्दू का हिंदी-साहित्य के इतिहास में अंतर्भाव करना उचित नहीं है—प्रसाद और इकबाल को एक ही भाषा के कवि मानना संगत नहीं है। इसमें सदेह नहीं कि दोनों में कुछ तत्त्व समान हैं, परंतु असमान तत्त्व कहीं अधिक हैं। अतः हिंदी-साहित्य के इतिहास में उर्दू के समावेश का बरबस प्रयास करना व्यर्थ है। मैथिली और राजस्थानी-साहित्य का इतिहास आदि काल से ही हिंदी-साहित्य के साथ संबद्ध रहा है और विद्यापति, चंद, नरपति नाल्ह, पृथ्वीराज आदि कवियों को हिंदी-साहित्य के इतिहास में निरंतर महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त होता रहा है। परंतु भाषा की कठिनाई के कारण, साथ ही पर्याप्त शोध-सामग्री का प्रकाशन न होने से, इन भाषाओं के कवि-लेखकों तथा उनकी कृतियों के साथ उचित न्याय नहीं हुआ। परवर्ती शोध के परिणामस्वरूप इन दोनों भाषाओं का समृद्ध साहित्य प्रकाश में आया है। राजस्थानी में रासो, मुक्तक, वीरकाव्य तथा नीतिकाव्य की समृद्ध परंपरा तथा गद्य के विविध रूपों के पुष्ट उदाहरण मिलते हैं और उधर मैथिली के गीतकाव्य का माधुर्य भी अपूर्व है। इसी प्रकार गुरुमुखी में लिपिबद्ध हिंदी गद्य-पद्य का प्रचुर साहित्य आज उपलब्ध है, जिससे हिंदी-साहित्य का इतिहासकार या तो अनभिज्ञ रहा है या पंजाबी समझ कर उसे उपेक्षित करता रहा है। इस संपूर्ण वाङ्मय का हिंदी-साहित्य के इतिहास में विवेकपूर्वक उपयोग करना चाहिए, क्योंकि हिंदी की सही परिभाषा के अनुसार यह सब हिंदी-साहित्य का ही अंग है।

कुछ ऐसी ही शंका आदि काल की हिंदी के विषय में भी उठती है। उस समय की हिंदी का स्वरूप अपभ्रंश, डिंगल-पिंगल और सीमावर्ती क्षेत्रों में गुजराती, पंजाबी आदि भाषाओं के साथ इस प्रकार उलझा हुआ है कि इतिहासकार भ्रम में पड़ जाता है। वह वस्तुतः भारतीय भाषाओं का उद्भव-काल है, जिसमें प्रायः सभी के स्वरूप अनिश्चित और अस्थिर हैं। इसीलिए हिंदी में भी कुछ-एक पूर्ववर्ती और निकटवर्ती भाषा-रूपों का अंतर्भाव हो जाना स्वाभाविक है। अतः इस विषय में अधिक

शुद्धतावादी दृष्टिकोण अपनाना ठीक नहीं होगा। भाषा-विज्ञान ने अपभ्रंश भाषा-वर्ग के लक्षण एक सीमा तक स्थिर कर दिए हैं और यह भी काफी हद तक निश्चित हो गया है कि अपभ्रंश के विभिन्न भेद अपने-अपने क्षेत्रों की आधुनिक भारतीय भाषाओं के पूर्ववर्ती होने पर भी उनसे पृथक् हैं। ऐसी स्थिति में अपभ्रंश-साहित्य को, पृष्ठभूमि के रूप में ही ग्रहण किया जा सकता है। किंतु, फिर भी, हिंदी का कोई स्थिर या निश्चित स्वरूप मानकर चलना कठिन है। इस संदर्भ में, व्यावहारिक दृष्टिकोण यही है कि ऐसी सभी रचनाओं को, जिनके अधिकांश भाषिक रूप हिंदी की उपभाषाओं के भाषिक रूपों से अभिन्न हैं, हिंदी के अंतर्गत मान लेना चाहिए।

दूसरा प्रश्न यह है कि इतिहास के संदर्भ में साहित्य की सीमा कहाँ तक मानी जाए? मेरा विचार यह है इस विषय में हमारा दृष्टिकोण व्यापक ही होना चाहिए और रस के साहित्य के अतिरिक्त ज्ञान के साहित्य का भी अंतर्भाव करना चाहिए। यह ठीक है कि साहित्य का अर्थ मूलतः यहाँ भी सर्जनात्मक साहित्य ही है और एक सीमा से आगे संपूर्ण वाङ्मय को उसके साथ समेटना संभव नहीं है। मध्य-युग में आयुर्वेद, ज्योतिष आदि शास्त्र तथा सांप्रदायिक साहित्य आदि—सभी कुछ—पद्य में ही लिखे गये हैं और गद्य में भी अनेक कच्ची-पक्की टीकाएँ वचनिकाएँ, वार्ताएँ व्यातें और बातें मिलती हैं। इस आधुनिक युग में ज्ञान-विज्ञान के असंख्य ग्रंथों की रचना निरंतर हो रही है। यह सब तो साहित्य के अंतर्गत नहीं आ सकता। लेकिन साथ ही इस प्रकार के समस्त वाङ्मय का नियमित त्याग करना भी उचित नहीं है। उदाहरण के लिए, आदिकाल में रचित गोरखनाथ आदि की बानी या परवर्ती युग का वार्ता-साहित्य शुद्ध साहित्य की परिधि में नहीं आता; किंतु क्या इतिहासकार उनकी उपेक्षा कर सकता है? उनके अभाव में विकास-परंपरा की कुछ आवश्यक कड़ियाँ लुप्त हो जाएंगी। आधुनिक काल के आरंभ में रचित स्वामी दयानंद का 'सत्यार्थ-प्रकाश' निश्चय ही ललित साहित्य का अंग नहीं है, परंतु क्या आलोचना की भाषा के विकास का अध्ययन उसके बिना संभव है? इसी प्रकार, वर्तमान युग में भी ज्ञान के साहित्य के ऐसे अनेक गौरव-ग्रंथ हैं, जिनका उल्लेख इतिहास में करना अनिवार्य है। एक ओर भाषाविज्ञान, पाठविज्ञान, कोशविज्ञान, पत्रकारिता आदि और दूसरी ओर दर्शन, इतिहास, भूगोल, राजनीतिशास्त्र आदि के क्षेत्रों की उपलब्धियाँ कथ्य की दृष्टि से साहित्य के अंतर्गत भले ही नहीं आती, किंतु वे प्रकारांतर से गद्य-शैली के विकास में योगदान करती हैं, इसका निपेक्ष नहीं किया जा सकता। अतः इतिहासकार को यहाँ भी विवेकपूर्वक, प्रमुख और गौण का भेद करते हुए, वाङ्मय के दोनों रूपों को स्वीकार कर चलना चाहिए—अर्थात् रस के साहित्य को प्रधान विषय बनाकर उसके पोषक रूप में ज्ञान के साहित्य का आकलन करना चाहिए।

३. आधार-स्रोत

पिछले चार दशकों में अनेक नवीन आधार-स्रोतों का उद्घाटन हुआ है और प्रचुर सामग्री प्रकाश में आयी है। वर्तमान शती के प्रथम चरण तक इस प्रकार के

साधन अत्यंत सीमित थे और इतिहासकार को प्रायः सभा की खोज-रिपोर्ट या विद्वानों के व्यक्तिगत प्रयासों पर ही निर्भर करना पड़ता था। परंतु आज सभी क्षेत्रों में अनेक संस्थाएं व्यवस्थित रूप से कार्य कर रही हैं और नित्य नवीन सामग्री का प्रकाशन हो रहा है। स्वभावतः इन शोध-परिणामों का उपयोग करना इतिहासकार के लिए आवश्यक हो गया है। परंतु इस विषय में काफी सावधान होकर कार्य करना चाहिए। इतिहास में ऐसी सामग्री का ही उपयोग करना चाहिए जिसकी प्रामाणिकता असंदिग्ध है। संदिग्ध का भी, यदि वह साहित्य के विकास की दृष्टि से महत्वपूर्ण है, उल्लेख करना आवश्यक हो सकता है, परंतु उस पर प्रश्नवाचक चिह्न अवश्य रहना चाहिए। हमारे साहित्य की काफी महत्वपूर्ण सामग्री ऐसी है जिसकी अप्रामाणिकता सिद्ध हो चुकी है—उसके प्रति मोह अनुचित है और इतिहासकार के सामने वस्तुस्थिति को स्वीकार करने के अतिरिक्त और कोई विकल्प नहीं है। किंतु प्रामाणिकता के प्रश्न पर भी अत्यंत सतर्कता की आवश्यकता है। प्रत्येक नवीन शोध-परिणाम प्रामाणिक नहीं होता, प्रमाण-सिद्ध स्थापनाओं को समय-सिद्ध होने में देर लगती है; अतः नवीन-तम के प्रति आग्रह भी इतिहास का गुण नहीं है। जिस प्रकार अप्रामाणिक मान्यताओं से चिपके रहना गलत है, इसी प्रकार हर नयी कच्ची-पक्की स्थापना के आधार पर समय-सिद्ध धारणाओं को नकारना भी खतरनाक है।

४ मौलिकता का प्रश्न

इतिहास के क्षेत्र में मौलिकता का केंद्रबिंदु है प्रकल्पना, अर्थात् विकास-परंपरा का परिदर्शन। वास्तव में इतिहास-लेखन ऐतिहासिक अनुसंधान का पर्याय नहीं है। ऐतिहासिक अनुसंधाता जहां नवीन तथ्यों के अन्वेषण और उपलब्ध तथ्यों के नवीन आख्यान पर बल देता है, वहां इतिहास-लेखक इन दोनों दिशाओं में एक सीमा से आगे नहीं बढ़ सकता। उसके लिए नवीन की अपेक्षा प्रामाणिक और समय-सिद्ध का अधिक महत्व है। नये तथ्यों और नये शोध-निष्कर्षों का वह आदर करता है, किंतु उसके लिए वे तब तक ग्राह्य नहीं होते जब तक कि समय का प्रमाणपत्र उन्हें प्राप्त न हो जाए। इसी प्रकार कृतियों तथा कृतिकारों की समीक्षा एवं मूल्यांकन में उसका अपना मौलिक दृष्टिकोण हो सकता है जो आलोचना के क्षेत्र में निश्चय ही महत्वपूर्ण है, परंतु इतिहास में एक सीमा से आगे उसका आग्रह करने से संतुलन भंग हो सकता है। इतिहास में तो समन्वयात्मक दृष्टिकोण और संतुलित विवेचन ही अधिक काम्य है।

६ सामग्री का विभाजन और संयोजन; काल-विभाजन

हिंदी-साहित्य के इतिहास-ग्रंथों में प्रायः चार पद्धतियों का अवलंबन किया गया है। पहली पद्धति के अनुसार संपूर्ण इतिहास का विभाजन चार युगों अथवा काल-खंडों में किया गया है : (१) आदि काल, (२) भक्ति काल, (३) रीति काल, (४) आधुनिक काल। आचार्य शुक्ल और उनके अनुकरण पर नागरी प्रचारिणी सभा के इतिहास में इसी का अनुसरण किया गया है। दूसरे क्रम के अनुसार केवल तीन युगों

की कल्पना ही विवेकसम्मत है • (१) आदि काल (२) मध्य काल और (३) आधुनिक काल । भारतीय हिंदी-परिषद् के इतिहास में इसे ही स्वीकार किया गया है और डा० गणपतिचंद्र गुप्त ने अपने वैज्ञानिक इतिहास में इसी का अनुमोदन किया है । इसके पीछे तर्क यह है कि मध्यकालीन साहित्य की चेतना प्रायः एक है, सत्रहवीं शती के मध्य में या उसके आगे-पीछे उसमें कोई ऐसा मौलिक परिवर्तन नहीं हुआ, जिसके आधार पर युग-परिवर्तन की मान्यता सिद्ध की जा सके । सतकाव्य, प्रेमाख्यान काव्य, रामकाव्य, कृष्णकाव्य, वीरकाव्य, नीतिकाव्य, रीतिकाव्य, आदि की धाराएं पूरे मध्यकाल में पांच शताब्दियों तक अखंड रूप से प्रवाहित होती रही—उनमें उतार-चढ़ाव अवश्य आये किंतु मौलिक परिवर्तन नहीं हुआ । हिंदी-साहित्य के रसज्ञ, प्रसिद्ध इतिहासकार डा० रामप्रसाद त्रिपाठी का आरम्भ से यही मत रहा है ।

तीसरी पद्धति साहित्य के इतिहास का विभाजन विधाओं के क्रम में करती है । इसका आधार यह है कि समस्त साहित्य-राशि का एकत्र अध्ययन करने की अपेक्षा कविता तथा गद्य-साहित्य की विविध विधाओं के इतिहास का वर्गीकृत अध्ययन साहित्यशास्त्र के अधिक अनुकूल है । इस प्रकार के अनेक इतिहास या खंड-इतिहास हिंदी में उपलब्ध हैं ।

इनके अतिरिक्त, एक और ऋजु पद्धति है जो शुद्ध काल-क्रम के अनुसार वस्तुगत विभाजन को ही अधिक यथार्थ मानती है । इसके प्रवक्ताओं का तर्क है कि किसी विचारधारा अथवा साहित्यिक दृष्टिकोण का आरोपण करने से परिदृश्य विकृत हो जाता है और यथार्थ-दर्शन में बाधा पड़ती है—अतः स्वाभाविक काल-क्रम के अनुसार ही सामग्री का विभाजन करना समीचीन है । इस पद्धति का अवलंबन आरम्भ में विदेशी विद्वानों द्वारा प्रस्तुत कुछ-एक इतिहासों में ही आंशिक रूप से किया गया है ।

इन सभी पद्धतियों के अपने गुण-दोष हैं, परंतु यहाँ भी समन्वयात्मक दृष्टिकोण ही श्रेयस्कर है । जैसा कि हमने पूर्व-विवेचन में स्पष्ट किया है, साहित्य के इतिहास में युग-चेतना और साहित्य-चेतना का अनिवार्य योग रहता है । अतः साहित्य के विभाजन में भी ऐतिहासिक काल क्रम और साहित्य-विधा दोनों का आधार ग्रहण करना होगा । साहित्य के कथ्य अर्थात् सवेद्य तत्त्व के विकास का निरूपण करने के लिए संपूर्ण युगों को आधार मानकर चलना होगा और उसके रूप का विकास-क्रम समझने के लिए अलग विधाओं को । इस समन्वित पद्धति को स्वीकार कर लेने पर हिंदी-साहित्य के काल-विभाजन की समस्या बहुत कुछ हल हो जाती है । सातवीं शती में ऐसी रचनाएं होने लगी थी, जिनकी भाषा में हिंदी का प्रारम्भिक रूप मिलता है । उस समय से लेकर चौदहवीं शती के मध्य तक हिंदी भूभाग के सांस्कृतिक इतिहास का प्रवाह दो परस्पर विरोधी, सामंतीय और धार्मिक, काव्यधाराओं को लेकर एक नयी भाषा की अनगढ़ भूमि पर बहता रहा । इसके बाद भक्ति का व्यापक आंदोलन संपूर्ण देश में आरम्भ हो गया और हिंदी-भाषी प्रदेश में नई भाषा हिंदी के विविध रूपों के माध्यम से उसकी प्रचुर अभिव्यक्ति होने लगी । यह निश्चय ही एक नये युग का उदय था, जिससे सांस्कृतिक चेतना और उसके फलस्वरूप साहित्यिक चेतना में एक

नया मोड़ आया। अतः यह मानने में कोई कठिनाई नहीं होनी चाहिए कि यहां में यानी चौदहवीं शती के मध्य से साहित्य के इतिहास का दूसरा युग आरंभ होता है।

इस युग के अंत के विषय में दो मत हैं। एक के अनुसार संपूर्ण मध्य काल उन्नीसवीं शती के मध्य तक चलता है और दूसरे के अनुसार इसके दो खंड हैं : एक—चौदहवीं शती के मध्य से सत्रहवीं शती के मध्य तक, और दूसरा—सत्रहवीं के मध्य से उन्नीसवीं शती के मध्य तक। इनमें दूसरा मत ही अधिक मान्य है। यह ठीक है कि संत-काव्य, प्रेमाख्यानकाव्य, रामकाव्य, कृष्णकाव्य, नीतिकाव्य तथा वीरकाव्य की धाराएं पूरे मध्य युग में प्रवाहित रही और रीतिकाव्य की रचना पूर्वार्ध में भी हो रही थी, परंतु मुगल-वैभव का अपकर्ष आरंभ होते-होते अर्थात् सत्रहवीं शती के मध्य तक आते-आते मुख्य प्रवृत्ति बदल चुकी थी। भक्तिभावना का प्राधान्य समाप्त हो चुका था और अलंकरण तथा शृंगार-विलास की प्रवृत्ति प्रमुख बन गयी थी—यहां तक कि भक्ति-भावना के क्षीण पड़ जाने से भक्ति के क्षेत्र में भी विलास तथा अलंकार-रीति का समावेश हो गया था, और इससे काव्य की चेतना तथा काव्य के रूप, दोनों में स्पष्ट अंतर आ गया था। अतः शुक्ल जी तथा उनके पूर्ववर्ती इतिहासकारों ने मध्य युग को दो काल-खंडों में बांट दिया है—और यही ठीक है। इसके बाद उन्नीसवीं शती के मध्य में भारत के इतिहास में एक बहुत बड़ी घटना घटी और वह थी सन् १८५७ की क्रांति। राष्ट्रीय चेतना और राजनीतिक जागरण का यह आंदोलन वास्तव में मध्य युग की समाप्ति और आधुनिक युग के आरंभ का पहला उद्घोष था। भारतीय चेतना में व्याप्त मध्ययुगीन सस्कार सहसा विखुब्ध हो उठे, भाग्यवाद पर आश्रित अकर्मण्यता की भावना, जो हर प्रकार के परिवर्तन के प्रति सशक थी, नवीन परिस्थितियों के आघात से आदोलित हो उठी और जनमानस में अपने राजनीतिक-सामाजिक स्वत्व को प्राप्त करने की आकांक्षा उत्पन्न हो गयी। इसके बाद ब्रिटिश राज्य की स्थापना हुई और खंडों में विभक्त भारत एक संगठित राज्य बन कर विदेशी साम्राज्य का प्रमुख अंग बन गया। पश्चिमी ज्ञान-विज्ञान तथा सभ्यता-संस्कृति से भारतीय मानस का संपर्क और सघर्ष हुआ, जिसके फलस्वरूप आधुनिक युग का जन्म हुआ। अतः आधुनिक युग की पूर्व-सीमा सन् १८५७ या उन्नीसवीं शती का मध्य ठीक ही है। यह युग आज एक शताब्दी पार कर चुका है—पूर्ववर्ती युगों की अपेक्षा इसमें परिवर्तन बड़ी तेजी से हुए हैं और आधुनिकता का रूप भी बदलता गया है। अतः इसके पूरे भले-बुरे को एक ही प्रवृत्ति में समेट लेना उचित नहीं होगा। आधुनिक युग का आरंभ होने पर देश के राजनीतिक-सामाजिक जीवन और उसके प्रभावस्वरूप साहित्य में पुनर्जागरण की जो चेतना उत्पन्न हुई थी, वह प्रायः शताब्दी के अंत यानी सन् १९०० ई० तक चलती रही। उस समय स्थिति में फिर कुछ परिवर्तन हुआ : राष्ट्रीयता का स्वरूप स्पष्ट हुआ, देश को स्वराज्य ही चाहिए—यह भावना स्थिर हुई, सामाजिक, आर्थिक और नैतिक स्थिति में सुधार की आवश्यकता पर बल दिया गया। यह आत्मनिरीक्षण और आत्मसुधार का समय था, जब देश देश में 'अपने घर को ठीक करने' की भावना सर्वप्रमुख थी और इसका प्रतिफलन साहित्य में भी हो रहा

था। उक्त स्थिति बीसवीं शती के दूसरे दशक के अंत तक, सन् १९१८-१९ तक, चलती रही, जब राजनीतिक-सामाजिक जीवन में गांधी जी तथा साहित्य में गांधी व रवीन्द्र दोनों के प्रभाव से एक मोड़ फिर आया और अंतर्मुख आदर्शवाद की एक नवीन चेतना का उदय हुआ। यह चेतना भी चौथे दशक के अंत में—१९३८-३९ के आस-पास—गांधी के प्रभाव के साथ क्षीण हो गयी और इसके स्थान पर एक अत्यंत यथार्थ-वादी सामाजिक चेतना का आविर्भाव हुआ, जिसमें देश में बढ़ते हुए समाजवादी प्रभाव का गहरा रंग था। तब से अब तक तीन दशक और बीत चुके हैं : इस अवधि में भी नया लेखक दो-तीन बार—सन् '५३ और '६० में—युग-परिवर्तन की घोषणा कर चुका है, परंतु अत्यधिक सामीप्य के कारण इस विषय में अभी कुछ निर्णय देना कठिन होगा।

६. नामकरण की समस्या

इस संदर्भ में अंतिम प्रश्न है युगों के नामकरण का। आचार्य शुक्ल ने हिंदी-साहित्य के इतिहास को चार कालों में विभक्त कर उनका नामकरण क्रमशः इस प्रकार किया है : १. वीरगाथा काल; २. भक्ति काल; ३. रीति काल और ४. आधुनिक काल। उन्होंने जॉर्ज ग्रियर्सन और मिश्र बंधुओं से कुछ संकेत अवश्य ग्रहण किए हैं, परंतु काल-विभाजन और नामकरण की अंतिम तर्कपुष्ट व्यवस्था उनकी अपनी है। इनमें से 'भक्ति काल' और 'आधुनिक काल' को यथावत् स्वीकार कर लिया गया है, परंतु 'वीरगाथा काल' और 'रीति काल' के विषय में विवाद रहा है। 'वीरगाथा काल' नाम के विरुद्ध अनेक आपत्तियाँ की गयी हैं जिनमें प्रमुख यह है कि जिन वीरगाथाओं के आधार पर शुक्ल जी ने यह नामकरण किया है, उनमें से कुछ अप्राप्य हैं और कुछ परवर्ती काल की रचनाएं हैं। इनके अतिरिक्त जो साहित्य इस कालावधि में रचा गया है, उनमें सामंतीय और धार्मिक तत्त्वों का प्राधान्य होने पर भी कथ्य और माध्यम के रूपों की ऐसी विविधता और अव्यवस्था है कि किसी एक प्रवृत्ति के आधार पर उसका सही नामकरण नहीं किया जा सकता। ऐसी स्थिति में 'आदि काल' जैसा निर्विशेष नाम, जो भाषा और साहित्य की आरंभिक अवस्था मात्र का द्योतन करता है विद्वानों को अधिक मान्य है—और मैं समझता हूँ कि इसका कोई विकल्प नहीं है। 'रीति काल' के विषय में मतभेद की परिधि सीमित है। वहां विवाद का विषय इतना ही है कि उस युग के साहित्य में रीति-तत्त्व प्रमुख है या शृंगार-तत्त्व? प्राचुर्य दोनों का है; तो भी अधिक महत्त्व किसका है? हमारा विचार है जिस युग में रीति-तत्त्व का समावेश केवल शृंगार में ही नहीं, भक्तिकाव्य और वीरकाव्य में भी हो गया था—अथवा यह कहें कि जीवन का स्वरूप ही बहुत-कुछ रीतिबद्ध हो गया था—उसका नाम 'रीति काल' ही अविक समीचीन है। इसके विकल्प 'शृंगार काल' में प्रतिव्याप्ति है, क्योंकि शृंगार का प्राधान्य तो प्रायः सभी युगों में रहा : वह काव्य का एक प्रकार में सार्वभौम तत्त्व है, अतः उसके आधार पर नामकरण अविक संगत नहीं होगा। इस युग का शृंगार भी रीतिबद्ध था, अतः रीति ही यहां प्रमुख है।

आधुनिक काल को युग जी ने तीन चरणों में विभक्त किया है और उन्हें प्रथम, द्वितीय तथा तृतीय उन्धान कहा है। प्रथम और द्वितीय उन्धान के विषय में उन्होंने यह मत भी बत दिया है कि इन्हें प्रथमः 'भारतेन्दु-काल' और 'द्विवेदी-काल' भी कहा जा सकता है।^{१०} तीसरे उन्धान को, कदाचित् उसके प्रवाहमय रूप के कारण, उन्होंने 'बोर्ड' नाम नहीं दिया। पहला काल-खंड जीवन और साहित्य में पुनर्जागरण का युग था, जब अनीन की गौरव-भावना के परिप्रेक्ष्य में नवजागरण की चेतना विकसित हो रही थी। अन. इसे 'पुनर्जागरण-काल' नाम दिया जा सकता है और चूँकि भारतेन्दु के व्यक्तित्व और कृतित्व में, जिन्होंने अपने जीवन-काल में इस युग का नेतृत्व किया और जिसका प्रभाव मरणोपरांत भी बना रहा, यह चेतना सम्यक् रूप से प्रतिफलित हो रही थी, इसलिए इसका नामकरण उनके नाम पर करने में कोई आपत्ति नहीं हो सकती। प्रायः इसी पद्धति और युक्ति में द्वितीय उन्धान का नामकरण भी किया जा सकता है। उमें हम अनित्यपूर्वक 'सुधार-युग' या विकल्पतः 'द्विवेदी-युग' कह सकते हैं। तीसरे चरण की सर्वप्रमुख साहित्य-प्रवृत्ति है छायावाद, अतः उसका उचित नाम 'छायावाद-काल' ही हो सकता है। उसका परवर्ती काल हमारे अत्यंत निकट है और उसकी मूल चेतना इतनी जल्दी-जल्दी बदल रही है कि किसी एक स्थिर आधार को लेकर उसका नामकरण नहीं किया जा सकता। आरम्भ में प्रगतिवाद का जोर था, जो कुछ ही वर्षों में समाप्त हो गया। इसके कुछ बाद प्रयोगवाद का आविर्भाव हुआ जो थोड़े समय तक उसके समानांतर चलकर सन् '५३ के आसपास 'नवलेखन' में विलीन हो गया। अन्याधुनिक लेखक का दावा है कि नवलेखन का युग भी सन् '६० के बाद खत्म हो गया है और इसके बाद की साहित्य-चेतना यथार्थ-बोध की प्रसरता के कारण अपनी पूर्ववर्ती साहित्य-चेतना से भिन्न है। अतः इस अन्धियरे, और त्वरित गति में बढ़ते-बढ़ते हुए साहित्य-प्रवाह को किसी एक नाम में बांधा जाए या नहीं—यह प्रश्न है। कुछ आलोचक उसके पूर्वार्ध को 'प्रगति-प्रयोग काल' और उत्तरार्ध को 'नवलेखन-काल' कहना चाहते हैं और कुछ इस पूरे काल-खंड को 'छायावादोत्तर काल' के नाम से अभिहित करते हैं। इनमें से पहला नाम अधिक निश्चित और भावात्मक है और नीरस नाम उनका ही अनिश्चित तथा अभावात्मक लगता है। पहले दोनों नामों में प्रमुख प्रवृत्तियों को रेखांकित किया गया है, जबकि दूसरा छायावाद के अवशिष्ट प्रभाव और विगत तथा विगोपी प्रतिक्रिया को अधिक महत्त्व देता है। स्वतंत्रता की प्राप्ति इसी युग की घटना है, पर यह साहित्यिक चेतना को कोई नया मोड़ नहीं दे सकी, इसलिए नामकरण में उसकी कोई विशेष महति नहीं है। अन. निम्न उपर्युक्त दोनों विचारों के बीच ही कलना है। सन् '३८-३९ में आरम्भ होने वाले वर्तमान युग का उद्दिष्टात्मक नाम क्या होना चाहिए ? यदि हम तर्क के आधार पर कि इतिहास को बहुत छोटे-छोटे गंठों में विभक्त करने में समय दर्शन में बाधा आती है अथवा यह मानकर

आधुनिक ज्ञान का सीमावर्त बृद्ध भिन्न है—इन्होंने पञ्चसूत्री का हल्ला मचाया है, पर वह दशार्थ स्थिति के अनुसार नहीं है, अतः उन्हें कोई बड़ा मन्त्रोक्त बतलाया जाना अनुचित न होगा।

कि समसामयिक साहित्य का स्वरूप स्थिर होने में कुछ देर लगती है, वर्तमान युग को एक नाम ही देना है, तो 'छायावादोत्तर काल' नाम अभावोत्पन्न होते हुए भी असंगत नहीं है। किंतु, यदि यथार्थ को स्वीकार कर चलना है तो इसका दो काल-खंडों में विभाजन करने में भी कोई हानि नहीं है : १. प्रगति-प्रयोग काल—१९३८-१९५३ और २. नवलेखन काल—१९५३ से अब तक। सबसे अच्छा यह रहेगा कि शीर्षक-रूप में 'छायावादोत्तर काल' ही रहे और प्रगति-प्रयोग काल तथा 'नवलेखन काल' उसके अंतर्गत उपशीर्षक रहें।

७. उपर्युक्त विवेचन का निष्कर्ष इस प्रकार है

(१) नवीन शोध-परिणामों और विकसित साहित्य-चेतना को ध्यान में रखते हुए हिंदी-साहित्य के इतिहास का पुनर्लेखन आवश्यक है।

(२) ऐतिहासिक दृष्टि और आलोचना-शक्ति से युक्त एक लेखक यदि यह कार्य संपन्न कर सके तो उत्तम होगा। किंतु, यदि वह संभव न हो निश्चित परियोजना के अंतर्गत, निर्देशक सिद्धांतों का निर्धारण कर, कुछ लेखकों का संघ घनिष्ठ संपर्क-सहयोग के आधार पर, यह अनुष्ठान पूरा कर सकता है। शैली-भेद होने पर भी ऐतिहासिक परिदर्शन की एकता इस प्रकार के समवेत प्रयास में एकान्विति स्थापित कर सकती है।

(३) युग-चेतना और साहित्य-चेतना पर आधारित साहित्य के इतिहास के सश्लिष्ट-स्वरूप को ही हमें स्वीकार करना चाहिए—और इसी के आधार एक समंजस रूपरेखा का निर्माण करना चाहिए। अर्थात् हिंदी-भाषी भू-भाग के सांस्कृतिक इतिहास के परिवेश में (जिसके अंतर्गत राजनीतिक-सामाजिक तत्त्व भी स्वतः ही अंतर्भूत रहते हैं), उसके प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष प्रभाव में विकसित हिंदी के विविध रूपों के माध्यम से अभिव्यक्त, साहित्य-चेतना के विकास-क्रम का साहित्यिक प्रतिमानों के आधार पर आकलन ही हिंदी-साहित्य के नये इतिहास का लक्ष्य होना चाहिए।

(४) इस लक्ष्य को आधार मानकर हिंदी-साहित्य का काल-विभाजन तथा नामकरण सामान्यतः इस प्रकार किया जा सकता है :

आदि काल—७वीं शती के मध्य से १४वीं शती के मध्य तक

भक्ति काल—१४वीं के मध्य से १७वीं शती के मध्य तक

रीति काल—१७वीं के मध्य से १९वीं के मध्य तक

आधुनिक काल—१९वीं शती के मध्य से अब तक।

(१) पुनर्जागरण काल (भारतेंदु का०) १८५७-१९०० ई०

(२) सुधार काल (द्विवेदी का०) १९००-१९१८ ई०

(३) छायावाद काल १९१८-१९३८ ई०

(४) छायावादोत्तर काल १९३८ से अब तक

(क) प्रगति-प्रयोग काल १९३८ से १९५३ तक

(ख) नवलेखन काल १९५३ से अब तक

(५) नवीन शोध-सामग्री का उपयोग आवश्यक है, किंतु इस विषय में सतर्कता भी उतनी ही आवश्यक है। प्रत्येक नवीन स्थापना यथावत् ग्राह्य एवं मान्य नहीं हो सकती। अतः प्रामाणिक लेखकों के मतों का संक्षेप में उल्लेख करते हुए बहुमान्य और समय-सिद्ध निष्कर्षों को ही इतिहास में ग्रहण करना अधिक विवेकसम्मत है।

(६) विषय-प्रतिपादन में समन्वयात्मक पद्धति का अवलंबन करना ही उचित है। बल तो साहित्य-परंपरा अर्थात् साहित्यिक कृतियों के परस्पर संबंध के निरूपण पर ही रहना चाहिए, किंतु प्रवृत्ति-विश्लेषण तथा प्रमुख कवि-लेखकों व कृतियों के योगदान एवं स्थान-निर्धारण का भी साहित्य के इतिहास में उतना ही महत्त्व है।

(७) जीवन-वृत्त तथा ग्रंथ-विवरण साहित्यिक विवेचन से पूर्व देना ही अधिक सगत है। कुछ इतिहास-ग्रंथों में (जैसे लिगुइ और कजामिया के अंग्रेजी-साहित्य के इतिहास में) इस प्रकार का विवरण पाद-टिप्पणी के रूप में देने की व्यवस्था है, जो विवेचन की स्वच्छता की दृष्टि से ग्राह्य हो सकती है।

(८) समानुपात की रक्षा और उचित मूल्यांकन के लिए इतिहास के समग्र रूप की कल्पना और उसके अनुसार पूर्व-योजना तथा रूपरेखा की रचना अनिवार्य है। विषय-विवेचन का कलेवर विषय के महत्त्व के अनुरूप ही होना चाहिए अन्यथा सतुलन और परिदर्शन में व्याघात उत्पन्न हो सकता है।

(९) विक्रम सवत् अथवा अन्य सन्-सवत् से आज के पाठक का जीवंत संपर्क न होने के कारण, ईसवी सन् का प्रयोग करना उचित है।

(१०) मानचित्र तथा अनुक्रमणिका के द्वारा परंपरा के निरूपण में सहायता मिलती है, अतः उनका यथास्थान प्रयोग करना चाहिए।

साहित्य के इतिहास-लेखन की दिशा में हिंदी में अभी उचित प्रगति नहीं हुई है। अन्य भाषाओं में स्थिति और भी खराब है। इसका कारण यह है कि इतिहास-विधा की हमारे देश में विकसित परंपरा नहीं रही और आज भी हम इस दिशा में विशेष उन्नति नहीं कर पाये हैं। परिणाम यह है कि सौ से ऊपर इतिहास-ग्रंथों के प्रकाशन के बाद भी हिंदी में सर्वाधिक प्रामाणिक इतिहास आचार्य शुक्ल का ही है, जिसकी रचना सन् १९२९ में हुई थी। यह स्थिति हिंदी के गौरव के अनुकूल नहीं है—विशेषतः जबकि हिंदी का आलोचना-साहित्य इतना समृद्ध हो चुका है। नागरी प्रचारिणी सभा ने बृहद् इतिहास की योजना द्वारा एक महान् अनुष्ठान का उपक्रम किया है। इस प्रकार के सार्वजनिक कार्य की अपनी सीमाएं होती हैं, फिर भी इस महत्प्रयास के फलस्वरूप साहित्य-सामग्री की एक विशाल राशि भावी इतिहासकार के लिए एकत्र हो गयी है और हमारा विश्वास है कि शीघ्र ही साहित्य के कुछ प्रामाणिक इतिहास हमें हिंदी में उपलब्ध हो सकेंगे।

ब्रजभाषा का गद्य (टीका-साहित्य)

इस प्रसंग में मुझे यूरोप के किसी नाटककार का एक मजाक याद आता है जिसमें एक पात्र बड़े गंभीर निज्ञासु भाव से दूसरे से पूछता है—‘मसियो, गद्य क्या होता है?’ और जब दूसरा पात्र उसे बताता है कि जिस भाषा में वह बोल रहा है वही गद्य है तो उसे बड़ा आश्चर्य होता है ! ब्रजभाषा के साहित्यकार की अवस्था भी बहुत-कुछ ऐसी ही थी । यो तो ब्रजभाषा गद्य की परंपरा तेरहवीं-चौदहवीं शताब्दी से लेकर आधुनिक काल के प्रारंभ तक निरंतर चलती रही, परंतु उसके काव्य-वैभव ने गद्य-साहित्य को इस बुरी तरह आच्छादित कर लिया था कि आज उसके अस्तित्व का विश्वास करना भी कठिन हो जाता है ।

बारहवीं-तेरहवीं शताब्दी से लेकर उन्नीसवीं शताब्दी के अंत तक उपलब्ध ब्रजभाषा गद्य-साहित्य के स्थूल रूप से तीन वर्ग बनाये जा सकते हैं । पहले वर्ग के अंतर्गत ऐसी रचनाएं आती हैं जिनका विषय धार्मिक शास्त्र-वर्चा है । ये रचनाएं सामान्यतः तीन प्रकार की हैं—(क) हठयोग आदि के ग्रंथ, (ख) वैष्णव-धर्म के शास्त्रीय ग्रंथ, और (ग) साधारण ब्रह्म-ज्ञान-संबंधी ग्रंथ । गोरखनाथ के अनेक ग्रंथ जैसे ‘गोरखनाथ-गणेश-गोष्ठी’, ‘महादेव-गोरख-संवाद’ आदि हठयोग के ग्रंथ हैं । विट्ठलनाथ का प्रसिद्ध ग्रंथ ‘शृंगार-रस-मंडन’, विष्णुपुरी की ‘भक्ति-रचनावली’ आदि वैष्णव धर्म के शास्त्रीय ग्रंथ हैं, और ‘ज्ञान-मंजरी’ आदि का सबंध ब्रह्म-ज्ञान से है । ये तीनों प्रकार के गद्य-ग्रंथ प्रायः ऐसे संस्कृत-ग्रंथों के अनुवाद या छायानुवाद हैं जिनमें सिद्धांत-निरूपण किया गया है । स्वभावतः इनमें शास्त्रीय प्रतिपादन की सूत्र-वृत्ति शैली का अवलंबन किया गया है । वाक्य छोटे और अपूर्ण हैं । वाक्य-रचना में विस्तार और व्यवस्था का अभाव है । यह शैली शास्त्रार्थ की शैली है । शब्दावली की दृष्टि से इनमें संस्कृत के तत्सम शब्दों का बाहुल्य है । गोरख-पथियों की भाषा अपेक्षाकृत सरल है, क्योंकि उनका जनता से संपर्क अधिक था; फिर भी संस्कृत के मूल ग्रंथों की विचारधारा के साथ-साथ संस्कृत की शब्दावली भी चली आयी है ।

दूसरे वर्ग के अंतर्गत वर्णनात्मक गद्य-ग्रंथ आते हैं जिनमें वार्ताएं, उपाख्यान, पुराण, नीति-कथा, अष्टयाम, ऐतिहासिक वृत्त आदि अनेक प्रकार की रचनाएं अंतर्भूत हैं । यह ब्रजभाषा गद्य का उत्कृष्ट रूप है । वाक्य-रचना व्यवस्थित और स्वच्छ है । पंडिताऊ कथमूली शैली से मुक्त होने के कारण भाषा में प्रसार-क्षमता और प्रवाह है । शब्दावली में बोलचाल के सरल-सुबोध तत्सम-तद्भव रूपों का प्रयोग है ।

संस्कृत के साथ उर्दू-फारसी के प्रचलित शब्द भी सहज रूप में ग्रहण किये गये हैं। वास्तव में इसी गद्य को व्यावहारिक गद्य के विकास का सोपान मानना चाहिए।

तीसरे वर्ग में टीकाओं तथा तिलक आदि का अंतर्भाव है। रीति-ग्रंथों में प्रयुक्त वार्त्तिक तथा वचनिकाएँ आदि भी इसी के अंतर्गत मानी जा सकती हैं। हिंदी-साहित्य के इतिहासकारों ने अनेक टीकाओं तथा तिलकों का उल्लेख किया है। इनमें से कुछेक का संबंध संस्कृत के शृंगार-मुक्तको से अवश्य है, परंतु अधिकांश हिंदी-काव्य के अमर ग्रंथों को लेकर ही चले हैं। उत्तर-मध्य युग की पंडित-गोष्ठियों में सबसे अधिक प्रचार बिहारी-सतसई का था। अतः यह स्वभाविक ही है कि सबसे अधिक टीकाएँ भी इसी ग्रंथ पर लिखी गईं। बिहारी-काव्य के आचार्य कविवर रत्नाकर के अनुसार सतसई पर लगभग बीस टीकाएँ ब्रजभाषा गद्य में लिखी गई हैं। इनमें से अधिकांश हस्तलिखित रूप में उपलब्ध हैं। बिहारी-सतसई की इन टीकाओं में सबसे प्रमुख हैं कृष्णलाल की टीका, अनवर-चंद्रिका टीका, पन्ना-निवासी कर्ण कवि की साहित्य-चंद्रिका टीका, सूरति मिश्र की अमर-चंद्रिका, ईसवी खा की रस-चंद्रिका, हरिचरणदास की हरिप्रकाश टीका, ठाकुर कवि द्वारा लिखित सतसैया-वर्णायं अर्थात् देवकीनंदन की टीका, और सरदार कवि की टीका। लोकप्रियता की दृष्टि से बिहारी के उपरांत केशव तथा तुलसीदास का नाम आता है। केशव की 'कविप्रिया' पर दो प्रसिद्ध ब्रजभाषा टीकाएँ हैं—(१) हरिचरणदास की टीका (रचना-काल १७७८ ई०), और (२) लछमनराव की लछमन-चंद्रिका टीका (समय १८१६ ई०)। 'रामचंद्रिका' पर जानकीप्रसाद की टीका है जिसका रचना-काल सन् १८१५ है। 'रसिकप्रिया' पर सरदार कवि की टीका उपलब्ध है। यह ग्रंथ प्रकाशित है और इसका समय सन् १८४६ है। 'रामचरितमानस' के टीकाकारों में अयोध्या के महंत बाबा रामचरण तथा काशी-नरेश ईश्वरीनारायण सिंह प्रमुख हैं। सतिराम आदि कुछ अन्य कवियों को भी यह सौभाग्य प्राप्त हुआ, परंतु उनके ग्रंथों की टीकाएं संख्या में अत्यंत नगण्य हैं।

इन सभी टीकाओं की स्वतंत्र समीक्षा करने का तो अवकाश नहीं है और न उनमें इतना स्वतंत्र वैशिष्ट्य ही है। अतएव उनके प्रतिपाद्य विषय, भाष्य-पद्धति तथा भाषा-शैली आदि का सामान्य विवेचन करना ही यथेष्ट होगा।

प्रतिपाद्य विषय—टीका का मूल प्रतिपाद्य तो अर्थ की व्याख्या ही है, परंतु अर्थ के सम्यक् निरूपण के लिए वक्ता-बोधव्य, प्रसंग आदि का स्पष्टीकरण, रस, अलंकार, ध्वनि, शब्दशक्ति, नायिका-भेद आदि काव्यांगों का उद्घाटन भी आवश्यक हो जाता है। रीति-काल में काव्यांगों का सचेष्ट प्रयोग हुआ था—अतएव इस युग की प्रमुख रचनाओं की टीकाएं तो शास्त्रीय विवेचन के बिना पूर्ण ही नहीं हो सकती थीं। बिहारी और केशव दोनों ही रीतिशास्त्र के मर्मज्ञ थे, अतएव उनकी टीकाओं में अर्थ की व्याख्या की अपेक्षा काव्यांगों का निरूपण अधिक आवश्यक था। बिहारी की टीकाओं में प्रायः तीन रूप मिलते हैं—कृष्णलाल आदि की कुछ टीकाओं में तो केवल वक्ता-बोधव्य का निर्देश करते हुए भावार्थ को स्पष्ट करने का प्रयत्न किया गया है।

उदाहरण के लिए, एक दोहे की व्याख्या लीजिए :

पार्यौ सोर सुहाग को इन बिनु ही पिय नेह ।

उन दोही अँखियाँ ककै कै अलसौही देह ॥

‘टीका : मुग्धा स्वाधीनपतिका सखी को बैन सखी सी । हे सखी ! इन राधिका बिन ही भरतार सौं नेह सुहाग को सोर पार्यौ है । सो कैसेक नायका के अलसौही देह करने तें नायक दोनु ही अँखियाँ करिकै देखि सो चित चढी ।’ इस टीका को पढ़कर जिज्ञासु पाठक के हाथ क्या लग सकता है, यह कहने की आवश्यकता नहीं । एक तो इसमें मूल दोहे का पाठ ही भ्रष्ट—‘उनदोही’ एक शब्द है किंतु प्रतिलिपि-दोष के कारण कृष्णलाल ने ‘उन’ और ‘दोही’ को दो पृथक् शब्द मान उनका इसी रूप में अर्थ किया है । दूसरे अंतिम चरण का क्या तात्पर्य है, यह समझना अत्यंत कठिन है । कृष्णलाल ने अलंकार तथा रसाग आदि का निरूपण नहीं किया । अनवर-चंद्रिका का ढंग इसके विपरीत है—इसमें अलंकार, वक्ता-बोधव्य आदि का ही निरूपण है, अर्थ की व्याख्या नहीं है । परंतु ऐसी टीकाओं की सख्या अधिक नहीं है । अधिकांश टीकाओं में सबसे पूर्व वक्ता-बोधव्य, फिर अर्थ की ग्रथियों का उद्घाटन और अंत में अलंकार का निर्देश किया गया है । साहित्य-चंद्रिका और रस-चंद्रिका इस श्रेणी की टीकाओं में प्रमुख हैं । इनमें व्याख्या तथा काव्याग-विवेचन दोनों का उचित संयोग है । रस-चंद्रिका में ईसवी खां नायिका-भेद तथा हाव-भाव आदि का भी यथा-स्थान निरूपण करते गए हैं । हरिचरणदास-कृत ‘हरिप्रकाश टीका’ में, ठाकुर कवि की ‘सतसैया-वर्णायं टीका’ में, तथा सरदार कवि-लिखित ‘रसिकप्रिया’ की टीका में अपेक्षाकृत अधिक विस्तृत निरूपण किया गया है । इनकी व्याख्या सूक्ष्म है, शब्द-चमत्कार की बारीकियों को खोलने की चेष्टा इनमें स्पष्ट परिलक्षित होती है । ‘रामचरितमानस’ तथा कृष्णकाव्य की टीकाओं में भक्ति-शास्त्र का आधार ग्रहण किया गया है । काव्याग का निरूपण वहाँ गौण है, भक्ति-निरूपण ही प्रधान है ।

व्याख्या-शैली—इन टीकाओं की व्याख्या-शैलियों पर भी संस्कृत की छाप स्पष्ट है । यद्यपि अधिकांश टीकाओं में सामान्य वृत्ति-शैली का ही अवलंबन किया गया है, परंतु दो-चार में खंडान्वय-शैली का भी प्रयोग मिलता है । वृत्ति-शैली में पूरे वाक्य या उपवाक्य का अर्थ किया जाता है, परंतु खंडान्वय में स्वतंत्र पदों को या वाक्यांशों को लेकर खंड-रूप में उनकी व्याख्या की जाती है । खंडान्वय की प्रणाली में यद्यपि अर्थ तो अधिक स्पष्ट हो जाता है, और कभी-कभी अनावश्यक स्पष्टीकरण से पाठक का मन खीझने भी लगता है; जैसे ‘उन दोही कहा उजागरी, ककै कहा करिकै’—इत्यादि । खंड-खंड अर्थ करने से वाक्य टूट जाने से बात अधूरी रह जाती है, इसलिए टीकाकार को बार-बार टूटे वाक्य को जोड़ने के लिए प्रश्नोत्तर के रूप में कुछ शब्द अपनी ओर से रखने पड़ते हैं—सो कैसे हैं ? कैसी है बाकी रूप ? प्रिया को बोध कैसे ? आदि । इसी को शुक्लजी ने ‘कथंभूती’ शैली कहा है । इस खंडान्वय-शैली में कभी-कभी शब्दों की चीरफाड़ की नौबत भी आ जाती है । अनेकार्थ-निरूपण का चमत्कार दिखाने के लिए भी टीकाकार प्रायः इस पर हाथ आजमाता है । संस्कृत-

टीकाओं की एक प्रमुख विशेषता है शास्त्रार्थ, जिनमें गूढ़ तथ्यों का उद्घाटन करने के लिए लेखक स्वयं ही पाठक की ओर से प्रश्न उठाकर फिर उसका उत्तर देता है। इस प्रकार शका-समाधान के द्वारा अनेक ग्रंथियां खुल जाती हैं। ठाकुर कवि ने अपनी 'सतसैया-वर्णार्थ टीका' में, सरदार कवि ने 'अमर-चंद्रिका' में इसी पद्धति का अवलंबन किया है। परंतु यह पद्धति सर्वत्र सफल नहीं होती, वास्तविक जिज्ञासा के अभाव में केवल पांडित्य-प्रदर्शन के लिए प्रयुक्त किए जाने पर इससे अनर्थ भी हो जाता है, तथा आशय और भी उलझ जाता है। 'अमर-चंद्रिका' में प्रायः यही हुआ है।

भाषा—ब्रजभाषा की इन टीकाओं का स्मरण प्राचीन काव्य ग्रंथों के अध्ययन में सहायक होने के कारण आज इतना नहीं होता, जितना कि प्राचीन गद्य—विशेषकर दुर्लभ ब्रजभाषा गद्य—का उदाहरण होने के कारण। परंतु ब्रजभाषा गद्य के विकास में इन्होंने कोई विशेष योगदान नहीं किया; इनका महत्त्व वास्तव में अवशेष (रैलिक) के रूप में ही अधिक है।

साहित्यिक भाषा के दो गुण हैं : शुद्धि और शक्ति। प्रत्येक भाषा की अपनी प्रकृति और तदनुकूल व्याकरण होता है—उसका यथोचित निर्वाह ही भाषा की शुद्धि है। अतएव शुद्धि के अंतर्गत किसी भाषा की प्रकृति और व्याकरण को दृष्टि में रखकर संज्ञा, सर्वनाम, क्रियापद तथा कृदंत आदि के रूपों की परीक्षा की जाती है। ब्रजभाषा की इन विवेच्य टीकाओं की शब्दावली में शास्त्रीय निरूपण होने के कारण अमर्ष, ईर्ष्या, संचारी, स्वाधीनपतिका, अन्य-सभोग-दुःखिता, सुरतात, किंवा, सौभाग्य, आलस्यबलित, इष्ट, उल्लघन, कवि-निबद्ध आदि संस्कृत तत्सम शब्दों का मुक्त प्रयोग है। परंतु सामान्य ब्रजभाषा की प्रकृति तद्भव-प्रधान है। मूल ग्रंथों में भी तद्भव शब्दों का प्राधान्य रहने के कारण टीकाओं में भी उनकी बहुलता होना स्वाभाविक है। इनके अतिरिक्त अर्धतत्सम शब्द भी स्थान-स्थान पर प्रयुक्त हुए हैं, जो प्रायः भाषा की प्रकृति के अनुकूल नहीं पड़ते; जैसे रात्री, सूक्ष्म आदि। संस्कृत तथा भाषा की शब्दावली के साथ ही इनमें अरबी-फारसी के प्रचलित शब्दों का भी अभाव नहीं है : अनेक टीकाओं की रचना मुसलमान शाहजादों और नवाबों के आश्रय में या मुसलमान लेखकों द्वारा हुई थी, इसलिए बहुत से अरबी-फारसी के घुले-मिले शब्दों का प्रयोग अनायास ही हो गया है। जैसे—मुलाकात, शोर या (सोर) नज़र, वास्ते आदि। समग्रतः इन टीकाओं की शब्दावली के विषय में यही कहा जा सकता है कि वार्ता आदि के वर्णनात्मक गद्य की अपेक्षा इनमें संस्कृत के तत्सम तथा अर्ध-तत्सम शब्दों का प्रयोग अधिक है। यद्यपि ऐसा विषय-प्रतिपादन के आग्रह से ही हुआ फिर भी ब्रजभाषा की प्रकृति के प्रतिकूल होने से संस्कृत के अधिकांश शब्द पानी पर तैरते हुए तैल-विंदुओं के समान पृथक् ही रहते हैं।

संज्ञा, सर्वनाम, क्रियापद, कारक तथा कृदंत आदि के रूपों के विषय में ब्रज की सर्वमान्य काव्य-भाषा में ही जब इतनी अव्यवस्था थी, तो उपेक्षित गद्य-भाषा की अवस्था तो और भी दयनीय होनी चाहिए। संज्ञा-रूपों में ओकारात के साथ-साथ आकारात रूप भी प्रायः मिल जाते हैं—ईसवीं खा ने प्रायः आकारात संज्ञा-रूपों का

प्रयोग किया है और उधर सरदार कवि पर भी खड़ी बोली के संज्ञा-रूपों का प्रभाव स्पष्ट है। सर्वनामों में अनेकरूपता और भी अधिक है—‘या’ और ‘वा’ के साथ ‘इस’ और ‘उस’ का प्रयोग, ‘मो’ के साथ कहीं-कहीं ‘मुझ’ का प्रयोग भी मिल जाता है। सबसे अधिक अव्यवस्था है क्रियापदों, कृदंतों तथा कारक-चिह्नों में। सामान्य वर्तमानकालिक क्रियाओं में तिङंत रूपों के साथ-साथ ‘ऐ’कारांत रूप—जो वास्तव में तिङंत के ही घिसे हुए रूप हैं—प्रायः मिलते हैं। भूतकाल में ‘ओ’ और ‘औ’ की भ्राति तो बहुत साधारण है। ‘ओ’ और ‘यो’ का विकल्प भी कम नहीं है, जैसे ‘लिखो’ और ‘लिख्यो’ दोनों का ही भूतकालिक प्रयोग हुआ है। मुसलमान लेखकों ने और बाद के टीकाकारों ने खड़ी बोली के प्रभाववश आकारांत प्रयोग भी मुक्त रूप से किए हैं। उदाहरण के लिए इसवी खा और सरदार कवि दोनों में ‘हुआ’, ‘लिखा’ आदि क्रिया-रूप कहीं भी मिल सकने हैं। इसी प्रकार भविष्यत् काल में ‘जे’ और ‘हैं’ दोनों विकल्पों का प्रयोग है—जैसे ‘आइंगे’ और ‘आइहैं’; ‘रहिहैं’ और ‘रहेंगे’ आदि। कारक-चिह्नों में कर्म आदि में को, कौ, कौं, को—ये सभी रूप मिलते हैं और अपादान में तें, तै, से, सो, सौं, पै, पर आदि का विकल्प है। कर्तृ-चिह्न ‘ने’ के साथ तो प्रायः अत्याचार किया गया है। संस्कृत वाक्य-रचना तथा अवधी के प्रभाववश, अथवा इन दोनों से भी अधिक काव्य-रचना के प्रभाव के कारण, गद्य में भी ‘ने’ को छोड़ दिया गया है। यथा—‘हे सखी इन राधिका बिन ही भरतार सौ नेह सीहाग की सोर पारघौ है।’ (कृष्णलाल-कृत बिहारी-सतसई-टीका)। या भारतेन्दु के भी परवर्ती सरदार कवि के ही उद्धरण लीजिए . ‘इन फूल नयो जल भरि दीन्हो उन कली कर बई, तब इन कलिका करी’, आदि। वाक्य-रचना की स्थिति कदाचित् सबसे अधिक चिन्त्य है। सामान्यतः टीका में वाक्य-रचना-सौष्ठव के लिए कम ही अवकाश रहता है, और यदि खंडान्वय-पद्धति का उपयोग किया जाए तब तो उसकी कोई संभावना ही नहीं रहती; परंतु इन सीमाओं के भीतर रहकर भी संस्कृत-टीकाओं में गद्य का रूप अधिक विकृत नहीं होने पाया। उसके दो प्रमुख कारण हैं : एक तो संस्कृत भाषा अपनी अद्भुत समास-शक्ति के कारण लघु वाक्यों में बिखरने नहीं पाती; दूसरे, संस्कृत की वाक्य-रचना क्रिया पर और विशेषकर पूरक क्रिया पर अपेक्षाकृत बहुत कम निर्भर रहती है। इसके विपरीत हिंदी-वाक्य सामान्य क्रियापद का और उससे भी अधिक पूरक क्रिया ‘है’ और ‘था’ आदि का मुहताज है, अतएव खंडान्वय की संगति हिंदी की वाक्य-रचना के साथ बिल्कुल नहीं बैठती। यही कारण है कि इन टीकाओं के वाक्य प्रायः अपूर्ण हैं, और पूर्णता के अभाव में उनकी अर्थव्यंजना भी दूषित हो जाती है। भाषा बड़ी उखड़ी-सी प्रतीत होती है; प्रवाह का तो प्रश्न ही नहीं है, क्रम-अवस्था तक का निर्वाह नहीं हो पाया। मूल छंद की मसृण पद-रचना और सरल-कोमल वाग्धारा की तुलना में यह लढ़क और गुठल गद्य भयंकर लगता है, जिसके परिणामस्वरूप मूल अर्थ सुबोध होने के स्थान पर और भी दुर्वोध बन जाता है। उधर विराम-चिह्नों के एकांत अभाव में दुरूहता और भी बढ़ जाती है। विराम-चिह्नों का यह अभाव विशेष आश्चर्य की बात नहीं है; क्योंकि हिंदी में इनका आविर्भाव

आधुनिक युग में अंगरेजी के प्रभाव से ही हुआ है। फिर भी कम-से-कम पूर्ण विराम का प्रयोग तो किया ही जा सकता था; उसका प्रयोग छंदों में बराबर होता रहा है। परंतु सरदार कवि की टीका तक में उसका प्रयोग नहीं मिलता। कुछ ही टीकाओं की प्रतियाँ ऐसी हैं जिनमें पूर्ण विराम के लिए कहीं खड़ी पाई और कहीं शून्य का अंक दिया हुआ है; परंतु इसके प्रयोग में भी कोई क्रम नहीं है।

भाषा का दूसरा गुण है अक्षि अर्थात् अर्थ-व्यंजना की सामर्थ्य, जिसके अंतर्गत भाषा का सौष्ठव भी अपने-आप आ जाता है। सामान्यतः परतंत्र होने के कारण टीका की भाषा में किसी प्रकार के कला-शिल्प के लिए अवकाश नहीं रहता; परंतु, फिर भी अर्थ-व्यंजना की सामर्थ्य तो उसके लिए भी उतनी ही आवश्यक है, वरन् यह कहना चाहिए कि अन्य रूपों की अपेक्षा कदाचित् यहाँ उसकी आवश्यकता और भी अधिक है। टीका में लेखक की सहृदयता और उसकी मर्मज्ञता की परीक्षा होती है। जिस टीकाकार में काव्य के सूक्ष्मतम सौंदर्य-रहस्यों के उद्घाटन की जितनी क्षक्ति होगी उतनी ही सफल उसकी टीका होगी। सौंदर्य-रहस्यों का यह उद्घाटन भाषा पर आश्रित है। अतएव टीका की भाषा के लिए तो सूक्ष्म व्यंजना-शक्ति और आनुगुणत्व पहली शर्त है। पर्याय आदि के चयन में टीकाकार को कवि से कम परिश्रम नहीं करना पड़ता। वास्तव में काव्य यदि सौंदर्य की अनुभूति की अभिव्यक्ति है तो सफल टीका इस सौंदर्य की प्रत्यनुभूति की अभिव्यक्ति है। कहने का तात्पर्य यह है कि टीका की भी अपनी कला होती है। उसकी भाषा-शैली का भी अपना पृथक् सौंदर्य होता है। मल्लिनाथ, पद्मसिंह शर्मा, रत्नाकर आदि कृती टीकाकारों की भाषा इसका प्रमाण है। किंतु अविकसित गद्य के अव्यवस्थित क्रियापदों और कारक-चिह्नों से जूझने वाले व्रजभाषा के टीकाकारों से इस कला-सौष्ठव की आशा करना उनके साथ अन्याय होगा।

हिंदी में हास्य की कमी (एक सवाद)

नगेन्द्र—आइए प्रो० साहब, नमस्ते !

प्रो०—नमस्ते, नगेन्द्र जी ! कहिए, क्या हो रहा है ?

नगेन्द्र—कुछ नहीं, हास्य पर फ्रांसीसी लेखक बर्गसा की यह पुस्तक पढ़ रहा था। इन फ्रांसीसी लेखकों की दृष्टि कितनी पनी और साफ होती है। मैं समझता हूँ साहित्यिक हास्य का ऐसा निर्मल विवेचन और किसी दार्शनिक या आलोचक ने नहीं किया।

प्रो०—वास्तव में फ्रांस का आलोचना-साहित्य अत्यंत समृद्ध है। अच्छा, क्या कहते हैं आपके बर्गसा ?

नगेन्द्र—बर्गसा ने हास्य की परिभाषा में वाचने का प्रयत्न नहीं किया। उन्होंने 'हम क्यों हँसते हैं ?' इस प्रश्न को हल करने की चेष्टा करते हुए हास्य की परिस्थिति और प्रकृति का विश्लेषण किया है। उनके कुछ निष्कर्ष अत्यंत रोचक और सटीक हैं—उदाहरण के लिए १. हास्य सर्वथा मानवीय वृत्ति है। मानव-जीवन से बाहर उसकी गति नहीं है। २. हास्य के लिए भावुकता और उद्वेग का सर्वथा अभाव अनिवार्य है—हास्य और भावुकता एक-दूसरे के शत्रु हैं। ३. हास्य एक सामाजिक वृत्ति है—किसी प्रकार की भी असामाजिकता हास्य को जन्म दे सकती है—इत्यादि। इस विवेचन के फलस्वरूप वास्तव में बर्गसा भी उसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं जिस पर विदेश के अन्य आलोचक पहुँचे हैं।

प्रो०—अर्थात् ?

नगेन्द्र—अर्थात् हास्य की मूलरूपा असंगति है।

प्रो०—यह तो हमारे आचार्यों का भी मत है। उनके अनुसार विकृत आकार, वाणी, वेश और चेष्टा आदि से हास्य उत्पन्न होता है। इस प्रकार वे विकृति को हास्य का मूल तत्त्व मानते हैं। और, यह विकृति आपकी असंगति ही तो है। वेश, आकार आदि की हमारे मन में जो चारणा बनी हुई है उसमें, और किसी व्यक्ति या वस्तु के वेश, आकार आदि में, असंगति देखकर हमारे मन में गुदगुदी पैदा हो जाती है। यही बात वाणी, व्यवहार आदि सूक्ष्मतर वस्तुओं के लिए भी कही जा सकती है।

नगेन्द्र—हाँ, खीचतान कर बात तो ठीक बैठ ही जाती है। पर प्रोफेसर साहब, हमारे यहाँ हास्य रस का कितना अभाव है। विशेषकर हिंदी में तो उसका

घोर दुष्काल है। मैं प्रायः सोचता हूँ कि इसका क्या कारण है ? हमारा साहित्य काफी समृद्ध है—परन्तु हास्य एक तो है ही बहुत कम और जो है भी वह बड़ा स्थूल है।

प्रो०—नगेन्द्र जी, कुछ तो लोगो का प्रोपेगेंडा भी है—हिंदी का सभी हास्य स्थूल नहीं है। उदाहरण के लिए सूर में जितना सूक्ष्म हास्य है उतना आपके अच्छे-अच्छे हास्य-लेखको में भी नहीं मिलेगा। फिर इसमें सदेह नहीं कि हमारे यहाँ उत्कृष्ट हास्य का अत्यंत अभाव है। पुराने कवि पुरस्कार-दाताओं की कृपणता आदि का मजाक उड़ाकर या फिर हास्य-रस के उदाहरण-स्वरूप कुछ निर्जीव छंद लिखकर अपना कर्तव्य पूरा कर बैठे हैं।

नगेन्द्र—बात तो आपकी ठीक है—वास्तव में जो थोड़ा-बहुत हास्य हमारे यहाँ है भी वह अत्यंत कृत्रिम है। स्वस्थ जीवन का सहज प्रोद्भास न होकर ऐसा मालूम पड़ता है कि दूसरों को हँसाने के उद्देश्य से लिखा गया है। यूरोप में व्यंग्य (Satire), वक्रोक्ति (Irony), विदग्धता (Wit) और हास्य (Humour) चारों में सूक्ष्म किंतु स्पष्ट अंतर माना गया है। हास्य शेष तीनों से अपनी निर्मलता के कारण पृथक् है। व्यंग्य सदा सोद्देश्य होता है—उपहास के द्वारा ताड़ना उसका अभिप्राय होता है। वक्रोक्ति में चुभने वाली कटुता होती है, विदग्धता बुद्धि के चमत्कार पर आश्रित रहती है। परन्तु हास्य स्वस्थ मन का सहज उच्छलन होता है—उद्देश्य, कटुता आदि से पूर्णतः मुक्त। हिंदी में इन चारों को उलझा दिया गया है। हास्य के अंतर्गत ये सभी खप जाते हैं। वैसे हिंदी में हास्य के नाम पर प्रायः व्यंग्य ही अधिक चलता है। हँसाने का उद्देश्य किसी-न-किसी प्रकार की सुधार-भावना लिये रहता है। इसके अतिरिक्त कुछ सूक्ष्मचेता लेखको ने वक्रोक्ति का भी सुंदर प्रयोग किया है। परन्तु जिसे हास्य, निर्मल और शुद्ध कहा गया है उसके तो गायद दो-चार उदाहरण ही ढूँढने पर मिलें। मैं प्रायः सोचा करता हूँ कि हास्य का यह दुष्काल क्यों है। आखिर इसका कारण क्या है ?

प्रो०—कारण स्पष्ट है। हिंदी को उत्तराधिकार में जो साहित्यिक परंपराएं मिली हैं, उनमें ही हास्य का दैन्य रहा है। हिंदी ने अपनी सब साहित्यिक परंपराएं संस्कृत से प्राप्त की हैं। और संस्कृत में स्वयं हास्य का अभाव है। संस्कृत साहित्य-शास्त्र में हास्य को हीनतर रसों में माना गया है : शृंगार, करुण, वीर और शांत को जो महत्त्व मिला है उसका एक अंश भी हास्य को नहीं मिला। गंभीर कवियों ने तो उसका स्पर्श ही नहीं किया—और जिन्होंने किया भी है उनका हास्य सर्वथा रूढ़ और स्थूल है। कालिदास जैसे परिष्कृत-रुचि और सूक्ष्म-चेता कवि का हास्य भी इसी कोटि का है। 'शाकुंतलम्' जैसे नाटक का विदूषक भी भोजन अथवा भीख आदि की बातें कहकर हँसने-हँसाने का प्रयत्न करता है। प्रारंभिक नाटकों में तब भी हास्य का थोड़ा-बहुत स्पर्श था—बाद में वह भी लुप्त हो गया। संस्कृत के उत्तरकाल में आकर अलंकार की जकड़वदी और शृंगार के नग्न नृत्य के बीच साहित्य के अन्य महत्त्वपूर्ण तत्त्व भी तिरोहित हो गए—हास्य तो पहले से ही उपेक्षित था। साहित्य के

विकास का प्राकृत और अपभ्रंश में भी यही क्रम रहा। हिंदी साहित्य का विकास सीधा इसी परंपरा से हुआ है। अतएव उसमें हास्य का जन्म से ही अभाव रहा है।

नगेन्द्र—लेकिन संस्कृत में भी हास्य का ऐसा अभाव क्यों है—इसका भी तो कारण होना चाहिए। आपके कहने का शायद तात्पर्य यह है कि भारतीय साहित्य-परम्पराएँ हास्य के अनुकूल नहीं हैं ! पर क्यों ?

प्रो०—प्रत्येक देश और जाति की अपनी प्रकृति और प्रतिभा होती है—भारतीय प्रकृति और प्रतिभा स्वभाव से गंभीर है।

नगेन्द्र—नहीं साहब, यह भी स्वयं कार्य है, कारण नहीं है। कारण ढूँढने के लिए हमें भारतीय जीवन-दर्शन का विश्लेषण करना पड़ेगा। भारतीय दृष्टि सदैव भेद में अमेव देखती रही है—द्वैत को मिटाकर अद्वैत की स्थिति को प्राप्त करना ही इसका लक्ष्य रहा है। यो तो समय-समय पर यहाँ अनेक दर्शनो की सृष्टि हुई है जो एक-दूसरे के विरोधी रहे हैं, फिर भी गहरे में जाकर देखने से अद्वैत भावना प्रायः सभी में मूल रूप से अनुस्यूत मिलती है। वास्तव में अनेकता में एकता की प्रतीति—भेद में अमेव की प्रतीति के बिना पूर्ण आस्तिकता की स्थिति संभव नहीं है। परंतु आप देखेंगे कि यह जीवन-दृष्टि हास्य के एकांत प्रतिकूल पड़ती है। हास्य के लिए भेद-प्रतीति अनिवार्य है। अभी मैंने विदेश के आचार्यों की चर्चा करते हुए कहा था कि वे प्रायः सभी असंगति को हास्य की आत्मा मानते हैं, और आपने संस्कृत आचार्यों का मत देते हुए विकृति को हास्य का मूल तत्त्व माना है। ये दोनों ही भेद की अपेक्षा करते हैं। असंगति के लिए अविचित्य और अनौचित्य का भेद अनिवार्य है और विकृति के लिए कृति और उसके विकार का। कहने का तात्पर्य यह है कि हास्य की उद्बुद्धि के लिए असंगति अथवा भेद की सूक्ष्म और तीव्र चेतना अनिवार्य है और चूँकि भारतीय प्रतिभा अपने दार्शनिक संस्कारों के कारण अमेदब्रष्टा रही है इसलिए वह हास्य के अधिक अनुकूल नहीं पड़ी।

प्रो०—हाँ, भारतीय जीवन-दृष्टि सदा से ही गंभीर रही है, हास्य उसके अनुकूल कम ही पड़ा है।

नगेन्द्र—हमारे यहाँ मानव-जीवन की दो मौलिक वृत्तियाँ मानी गई हैं। राग और द्वेष। इन्हीं के अनुसार हमारे साहित्य में शृंगार और करुण को महत्त्व मिला है। भारतीय मन या तो पूर्ण रूप से रागी रहा है और या फिर एकदम विरागी हो गया है। दोनों के बीच समझौता करना उसे अधिक नहीं आया। इसलिए उसने हर्ष को ही महत्त्व दिया है, हास्य से उसे सतोष नहीं हुआ। जीवन में उसने हर्ष को लक्ष्य बनाया है और यदि उसमें व्याघात पड़ा है तो वह विरक्त होकर उसे त्याग ही बैठा है। गंभीर प्रकृति का मनुष्य कुठित होने पर ठोकर मारना पसंद करेगा, हँसेगा नहीं।

प्रो०—आपका कहना ठीक है, हँसाने के लिए रुख और व्यावहारिक प्रकृति की आवश्यकता होती है—गंभीर भावुक प्रकृति उसके प्रतिकूल पड़ती है। अंगरेज, विशेषकर स्कॉच, जितने सहज भाव से और खुलकर हँस सकता है उतना अन्य देश-वासी नहीं। और, ठीक इसी कारण जर्मन और भारतीय जातियों में हास्य-वृत्ति

अपेक्षाकृत बहुत ही क्षीण है।

अंगरेज कवि शेक्सपियर जीवन की यातनाओं और विकलताओं का आघात पाकर सघन-से-सघन वातावरण में भी हँस सकता था। आप उसके दुःखात नाटकों को ही लीजिए—उस व्यक्ति में इतनी शक्ति है कि वह गहन-से-गहन परिस्थितियों में भी हँस सकता है—उसका दृष्टिकोण इतना प्रकृतिस्थ और स्वस्थ-दृढ़ है कि न तो शोक की सघनता और न हर्ष की उत्फुल्लता ही उसको चंचल कर सकती है। वह जीवन की व्यावहारिकता अथवा गतिशीलता के प्रति इतना आश्वस्त है कि उसके मार्ग में आने वाली प्रत्येक बाधा का वह उपहास करता है—वह बाधा चाहे भावात्मक हो या अभावात्मक—प्रेम की अतिशय गंभीरता पर भी वह उसी प्रकार हँसता है जिस प्रकार शोक की जड़ता पर। परंतु भारतीय कवि भवेभूति या जर्मन कवि गेटे के लिए ऐसी परिस्थितियों में चित्त की पूर्ण द्रुति या आत्मा का घोर आक्रोश ही संभव है।

परंतु अब तक हम मौलिक कारणों का ही विश्लेषण करते रहे हैं—इनके अतिरिक्त प्रासंगिक कारण भी अनेक हैं।

नगेन्द्र—प्रासंगिक कारणों से क्या मतलब ?

प्रो०—अर्थात् वे कारण जिनका हिंदी भाषा और साहित्य से सीधा संबंध है। उदाहरण के लिए हिंदी के जन्म और विकास की परिस्थितियों को ही लीजिए, जिन सघन और निविड़ परिस्थितियों में उनका जन्म और विकास हुआ है, उनमें हँसाने और हँसने का अवकाश नहीं रहा—उनमें केवल गंभीर साहित्य की सृष्टि ही सहज और सरल थी। प्रसाद जी ने हिंदी में हास्य के अभाव का यही मुख्य कारण बताया है। वे कहते हैं कि हास्य मनोरंजनी वृत्ति का विकास है—परंतु हमारी जाति शताब्दियों से पराधीन और पद-दलित है, इसलिए हमें हँसने का अवकाश ही नहीं है। वास्तव में वीरगाथा और भक्ति युगों में तो उसके लिए स्थान ही कहाँ था—पहले में परिस्थिति की सघनता और दूसरे में भावना का अतिशय उद्रेक, दोनों ही हास्य के प्रतिकूल पड़ते थे।

हा, रीति-युग में आकर जब कविता का दरबार से संबंध स्थापित हो गया था, तब यह आशा की जा सकती थी कि आश्रयदाताओं के मनोरंजन के लिए कवि-जन हास्य की भी उद्बुद्धि करते। परंतु आप देखें कि इस युग में हास्य का और भी अधिक अभाव है। इसका कारण यह है कि निर्मल हास्य सदैव स्वस्थ दशा में ही संभव है। रीति-युग में हमारा समाज मन और शरीर दोनों से ही रुग्ण था—राजा लोगो और उधर सपन्न सामाजिको का रोगी मन स्वस्थ-निर्मल हास्य की अपेक्षा शृंगार की चुहल को ही अधिक पसंद करता था। आधुनिक युग में आकर परिस्थिति फिर गंभीर और सघन हो गई। इस प्रकार साहित्य की परिस्थितियाँ भी हास्य के सर्वथा प्रतिकूल रही हैं।

नगेन्द्र—परंतु यहाँ एक आपत्ति हो सकती है। वह यह कि उर्दू साहित्य का विकास भी तो प्रायः इन्हीं परिस्थितियों में हुआ है। फिर क्या कारण है कि उसका हास्य काफी समृद्ध है।

प्रो०—इसके मेरे पास दो उत्तर हैं : एक तो यह कि परिस्थिति एकमात्र कारण नहीं होती, वह अनेक कारणों में से एक हो सकती है, दूसरे उर्दू और हिंदी की परिस्थितियाँ बाहर से एक-सी लगती हैं, अंदर से उनमें काफी अंतर है। उर्दू विजेताओं की भाषा थी, हिंदी विजितों की। उर्दू बाजार और मजलिसों की भाषा रही है, हिंदी जनता के हृदय की। स्वभावतः उर्दू में शोखी और चटक अधिक है। और ये दोनों हास्य के अनिवार्य तत्व हैं। इसके अतिरिक्त दोनों की पृष्ठभूमियाँ तथा परंपराएं कितनी भिन्न हैं। उर्दू को फारसी की परंपराएं प्राप्त हुई हैं, और फारसी में सूक्ष्म और परिष्कृत हास्य की कमी नहीं है। और फिर, हमारे और उर्दू वालों के सामाजिक जीवन में कितना अंतर है। क्लब-लाइफ जितनी अच्छी उर्दू वालों की रही है, उतनी हम लोगों की आज भी नहीं है।

नगेन्द्र—यानी आपका निष्कर्ष यह है कि हिंदी की प्रकृति ही गंभीर है, इसलिए उसमें हास्य का अभाव है।

प्रो०—हां, उसकी प्रकृति ही नहीं बरन् उसकी परंपराएं, उसकी परिस्थितियाँ, उसके बोलने वालों की जीवन-दृष्टि आदि सभी गंभीर हैं। लेकिन अब प्रश्न यह है कि यह कमी पूरी कैसे हो ?

नगेन्द्र—साहित्य के अभाव प्रयत्न करके पूरे नहीं होते। उनकी जड़ें गहरी होनी हैं। उनका संबंध जाति के संस्कारों से होता है। सामाजिक परिस्थितियों के परिवर्तन से जाति के संस्कारों में परिवर्तन होने पर ही यह संभव हो सकता है। जीवन की विषमताओं से रगड़ खाकर भारतीयों का दृष्टिकोण जब आध्यात्मिक कम और व्यावहारिक अधिक हो जाएगा, आदर्श के भावमय स्वप्न न देखकर जब हम व्यवहार की रक्षता के अभ्यस्त हो जाएंगे, स्वभावतः हमारे अंदर हास्य-वृत्ति का विकास हो जाएगा। तभी हमारे साहित्य से भी हास्य का यह अभाव दूर हो जाएगा।

हिंदी-उपन्यास

कुछ दिनों से हिंदी उपन्यास पर एक लेख लिखने का भार मन पर झूल रहा था। कल रात को उसी की रूपरेखा बना रहा था। कभी प्रवृत्तियों के आधार पर वर्गीकरण की बात सोचता, कभी समस्याओं के, और कभी टेक्नीक के आधार पर। रूपरेखा कुछ बनती भी थी। परंतु परसों शाम ही को सुना हुआ जैनेन्द्रजी का यह वाक्य गूँज उठता था कि तुम लोग, यानी पेशेवर आलोचक (और उनका यह विशेषण मुझ जैसे लोगों को ही नहीं, आचार्य शुक्ल, डॉक्टर ब्रैडले जैसे आलोचकों को भी आलिगन-पाश में बांधने के लिए अपनी विशाल बाढ़ें फैलाए हुए था) लेखक की आत्मा को पहचानने का प्रयत्न नहीं करते, बल्कि उस पर अपना ही मत थोपते रहते हो। अतः मेरे मन में एक बात आयी : क्यों न एक मूलग्राही प्रश्नावली द्वारा उपन्यासकारों से मिलकर अपने-अपने उपन्यास-साहित्य के विषय में उन सभी के दृष्टिकोण जान लूँ, और फिर उन्हें ही मनोविश्लेषण के आधार पर सश्लिष्ट कर एक मौलिक लेख तैयार कर लूँ ? यह विचार कुछ और आगे बढ़ता परंतु एक समस्या आकर खड़ी हो गई कि यह सब इतनी जल्दी कैसे हो सकता है और फिर हिंदी के सभी प्रतिनिधि उपन्यासकारों से मिलने के लिए तो इहलोक ही नहीं परलोक की भी यात्रा करनी पड़ेगी। लेख की मौलिकता, उसके द्वारा हिंदी-आलोचना में एक नई दिशा प्रशस्त करने का लोभ अथवा और कुछ भी कम-से-कम इस दूसरे उपाय का प्रयोग करने के लिए मुझे राजी न कर सका। अतः मैं मानसिक श्रम से थककर मैं सो गया।

रात को मैंने देखा कि एक बृहत् साहित्यिक समारोह लगा हुआ है। साहित्य-सम्मेलन का अधिवेशन तो नहीं, क्योंकि उसमें इस प्रकार के नगण्य विषयों के विवेचन का लोगों को कम ही अवसर मिलता है। पर कुछ भी हो, मैंने देखा, उसी समारोह के अंतर्गत उपन्यास अंग को लेकर विशिष्ट गोष्ठी का आयोजन हुआ है, जिसमें हिंदी के लगभग सभी उपन्यासकार उपस्थित हैं। पहले उपन्यास के स्वरूप और कर्तव्य-कर्म को लेकर चर्चा चली। कर्तव्य-कर्म के विषय में यहाँ तक तो सभी सहमत हो गए कि जो साहित्य का कर्तव्य-कर्म है वही उपन्यास का भी, अर्थात् जीवन की व्याख्या करना। पहले श्रीयुक्त देवकीनंदन खत्री का इस विषय में मतभेद था, परंतु जब 'व्याख्या' के साथ 'आनंदमयी' विशेषण जोड़ दिया गया तो वे भी सहमत हो गए। स्वरूप पर काफी विवाद चला। अतः मैं मेरे ही समयस्क-से एक महाशय ने प्रस्ताव किया कि इस प्रकार तो समय भी बहुत नष्ट होगा और कुछ सिद्धि भी नहीं होगी। हिंदी के सभी

प्रतिनिधि उपन्यासकार उपस्थित हैं, अच्छा हो यदि वे एक-एक करके बहुत ही संक्षेप में उपन्यास के स्वरूप और अपने उपन्यास-साहित्य के विषय में अपना-अपना दृष्टिकोण प्रकट करते चले। उपन्यास के स्वरूप और हिंदी-उपन्यास के विवेचन का इसमें सुंदर ढंग और क्या हो सकता है। प्रस्ताव काफी मुतझा हुआ था। फलतः सभी ने मुक्त कंठ से उसे स्वीकार कर लिया। विवेचन में एकता और एकाग्रता बनाए रखने के विचार से उन्हीं सज्जन ने तत्काल एक प्रश्नावली भी पेश कर दी, जिसके आधार पर उपन्यासकारों से बोलने की प्रार्थना की जाए। उसमें केवल तीन प्रश्न थे—

१. आपके मत में उपन्यास का वास्तविक स्वरूप क्या है ?

२. आपने उपन्यास क्यों लिखे हैं ?

३. अपने उद्देश्य में आपकी कहां तक गति मिली है ?

यह प्रश्नावली भी तुरंत स्वीकृत हो गई और प्रस्ताववर्ती से कह दिया गया कि आप ही कृपा करके इस कार्यवाही की गति दे दीजिए। अम्बु !

सबसे पहले उपन्यास-मन्नाट प्रेमचंदजी ने शुरू किया जाता। लेकिन प्रेमचंदजी ने मबिनय एक ओर इशारा करते हुए कहा—“नहीं, नहीं, मुझमें पहले मेरे पूर्ववर्ती बाबू देवकीनंदन खत्री जी ने प्रार्थना करनी चाहिए। देवकीनंदनजी हिंदी के प्रथम मौलिक उपन्यासकार हैं।” प्रेमचंदजी के आग्रह पर एक गामान्य-मा व्यक्ति, जिसकी आकृति मुझे स्पष्ट याद नहीं, धीरे से गड़ा हुआ और बहने लगा—“भाई, आज तुम्हारी दुनिया दूसरी है, तुम्हारे विचारों में दार्शनिकता और नवीनता की छाया है। हम तो उपन्यास तो कल्पित कथा समझते थे। इसके अतिरिक्त उसका कुछ और स्वरूप हो सकता है, यह हमारे ध्यान में भी नहीं आता था। मैंने स्वदेश-विदेश की विविध कथाएं बड़े मनोयोग से पढ़ी थी और उनको पढ़कर मेरे दिल में यह आया था कि मैं भी इसी प्रकार के अद्भुत कथानक लिखकर जनता का मनोरंजन करके यश-लाभ करूँ। उन्नीस-लिख मैंने ‘चंद्रकाता-सन्तति’ लिख डाली। अद्भुत के प्रति बहुत अधिक आकर्षण होने के कारण मेरी कल्पना उत्तेजित होकर उस चित्रलोक की रचना कर रही। आसिर लोगों के पास इतना समय था और जीवन की गति इतनी मंद थी कि उन्हें आवश्यकता थी किमी ऐसी साधन की, जो उनमें उत्तेजना भर सके। वस, वे साहित्य में उत्तेजना की मांग करते थे। इसके अतिरिक्त मनुष्य यह तो सदा अनुभव करता है कि यह जीवन और जगत् रहस्यों का भंडार है, परंतु साधारणतः कल्पना की आसँ खुली न होने के कारण वह उनको देख नहीं पाता। उसका कुतूहल जैसे इस तिलिस्म के द्वार से टकराकर लौट आता है और उसे यह इच्छा रहती है कि ऐसा कुछ हो जा इस जादूघर को खोल सके। मेरे उपन्यास मनुष्य की ये दोनों मांगें पूरी करते हैं—उसके मद जीवन में उत्तेजना पैदा करते हैं और उसकी कुतूहल-वृत्ति की तृप्ति करते हैं। इसीलिए वे इतने लोकप्रिय रहे हैं—असंख्य पाठकों को उनसे जो वह चाहते थे मिला। इससे बढ़कर उनकी या मेरी सिद्धि और क्या हो सकती है ? वे जीवन की व्याख्या करते हैं या नहीं, यह मैं नहीं जानता। मैंने कभी इसकी चिंता भी नहीं की—परंतु मनोरंजन अवश्य करते हैं—मन की एक भूख को भोजन देते हैं, वस !”

इसके उपरांत मुशी प्रेमचंद बिना किसी तकल्लुफ के आप-ही-आप खड़े हो गए और निहायत ही सादगी और सचाई से कहने लगे—“भाई, सवाल तुम्हारे कुछ मुश्किल हैं। उपन्यास के स्वरूप या अपने उपन्यास-साहित्य का तात्त्विक विवेचन तो मैं आपके सामने शायद नहीं कर पाऊंगा; पर मैं उपन्यास को मानव-चरित्र का चित्र-मात्र समझता हूँ—मानव-चरित्र पर प्रकाश डालना ही उपन्यास का मूल तत्त्व है। मानव-चरित्र कोई स्वतः संपूर्ण तथ्य नहीं है, वह वातावरण सापेक्ष है, इसलिए उस पर वातावरण की सापेक्षता में ही प्रकाश डाला जा सकता है। आज का उपन्यास-कार आज के वातावरण अर्थात् आज की राजनीतिक और सामाजिक समस्याओं की व्याख्या करता हुआ ही मानव-चरित्र की व्याख्या कर सकता है। लेकिन ‘व्याख्या’ शब्द को जरा और साफ करना होगा। व्याख्या से मेरा मतलब सिर्फ स्वरूप, कार्य-कारण वगैरह का विश्लेषण करके उसके भिन्न-भिन्न तत्वों को अलग-अलग सामने रख देना नहीं है। वह तो वैज्ञानिक का ही काम है—और दरअसल सच्चे वैज्ञानिक का भी नहीं, क्योंकि वह भी उस विश्लेषण में से कोई जीवनोपयोगी तथ्य निकालकर ही संतुष्ट होता है। उपन्यासकार की व्याख्या तो इससे बहुत अधिक है—वह तो निर्माण की अनुवर्तिका है। मेरा जीवन-दर्शन वैज्ञानिक नहीं है, शुद्ध उपयोगितावादी है। यानी मैं मानता हूँ कि उपन्यासकार का कर्तव्य है कि वह परिस्थितियों के बीच में रखकर मानव-चरित्र का विश्लेषण करके यह समझ ले कि वहाँ क्या गड़बड़ है, और फिर क्रमशः उस अवस्था तक ले जाए जहाँ वह गड़बड़, वह सारी असंगति मिट जाए—जो मानव-चरित्र का आदर्श रूप हो। यहाँ मैं स्वप्नलोक या स्वर्गलोक की सृष्टि की बात नहीं करता—वहाँ तो वास्तव का आचल ही आपके हाथ में से छूट जाता है। आज की भीतिक वास्तविकताओं में घिरे हुए मानव-चरित्र का निर्माण इस प्रकार नहीं होगा। परिस्थिति के अनुकूल उसका एक ही मार्ग है और वह है आज के यथार्थ में से ही आदर्श के तत्वों को ढूँढ़कर उसका निर्माण करना। मैं इसी भावना से प्रेरित होकर उपन्यास लिखता हूँ। मेरे उपन्यास कहाँ तक आज के मानव को आत्म-परिष्कार के प्रति, यानी परिस्थितियों के प्रकाश में अपनी खामियों को समझकर उनको दूर करने के लिए जागरूक कर सके हैं, यह मैं नहीं जानता। पर मेरी सिद्धि इसी के अनुपात से माननी चाहिए। मेरा उद्देश्य केवल मनोरंजन करना नहीं है—वह तो भाटों और मदारियों, विद्वेषकों और मसखरों का... (सहसा बाबू देवकीनन्दन खत्री की ओर देखकर एकदम धर्म से लाल होकर फिर ठहाका मारकर हँसते हुए)—आशा है आप मेरा मतव्य गलत नहीं समझ रहे हैं।”

प्रेमचंदजी के बाद कौशिक जी खड़े हुए। मुझे अच्छी तरह याद नहीं उन्होंने क्या कहा, पर शायद उन्होंने प्रेमचंदजी की ही बात को दुहराया।

अब प्रसाद जी से प्रार्थना की गई। पहले तो वे राजी नहीं हुए। परन्तु जब लोगों ने विशेष अनुरोध किया तो वे अत्यंत शांत-सयत मुद्रा में खड़े हुए और कहने लगे—“हिंदी के आलोचकों ने मेरी कविता और नाटकों को रोमांटिक आदर्शवाद की कक्षा में रखा है और मेरे उपन्यासों को यथार्थवाद की कक्षा में। मैं नहीं कह सकता कि

मूलतः मेरे साहित्य के बीच में कोई ऐसी विभाजक रेखा खींची जा सकती है। फिर भी यह सत्य है कि मुझे कविता-नाटक की अपेक्षा उपन्यास में यथार्थ को आकाना सरल प्रतीत होता है। कारण केवल यही है कि वह अपेक्षाकृत सीधा माध्यम है। आज धार्मिक, सांस्कृतिक और सामाजिक विपमताओं के कारण जीवन में जो गहरी गुत्थिया पड़ गई हैं, उनसे मैं निरपेक्ष होकर पलायन नहीं कर सकता—आह, यदि यह संभव होता ! परंतु प्रेमचंदजी की तरह सामूहिक बहिर्मुखी प्रयत्नों में मुझे उनका समाधान सरलता से नहीं मिलता। जिन संस्थाओं पर समाज वालक की तरह आश्रय के लिए झुकता है वे अंदर से कितनी कच्ची और धुनी हुई हैं ? प्रवृत्ति के एक घक्के को भी सभालने का उनमें बल है ? मुझे विश्वास ही नहीं हो सकता कि संस्थाओं का यह नया व्यसन जीवन का किसी प्रकार भी गतिरोध कर सकेगा। ऐसा क्या है, जिसके नाम पर प्रवृत्ति को झुठलाया नहीं जाए ? और प्रवृत्ति भी क्या सत्य है ? यही आज के जीवन का दर्शन है—और मैं इसको पूरी चेतना के साथ अनुभव कर रहा हूँ। यह आपको मेरे संपूर्ण साहित्य में मिलेगा—उपन्यास में प्रतीकों के अधिक परिचित होने के कारण यह शायद अधिक मुखर हो गया है।”

इसके बाद बाबू वृंदावनलाल वर्मा के नाम से एक सज्जन, जिनके सिर पर गोभित फैंट कैप उनके परंपरा-श्रेम की दुहाई दे रही थी, उठ खड़े हुए और बोले—“भई, उपन्यास को मैं उपन्यास ही समझता हूँ, और बुदेलखंड के ये ही नदी-नाले, झीलें और पर्वतवेष्टित शस्य-श्यामल खेत मेरी प्रेरणा के प्रधान कारण हैं। इसलिए मुझको हिस्टोरिकल रोमांस पसंद है। अन्य कारण जानकर क्या करिएगा। इसी रोमांटिक वातावरण में बाल्यकाल में मैं अपनी आँखों से चारों ओर एक वीर जाति के जीवन का खडहर देखता आया हूँ, और अपने कानों से मैंने उसकी विस्मय-गाथाएँ सुनी हैं। अतएव स्वभाव से ही मैं आप-से-आप कल्पना के द्वारा उन दोनों को जोड़ने लगा। वे कहानियाँ इन खडहरों में जीवन का स्पंदन भरने लगी, और ये खडहर उन कहानियों में जीवन की वास्तविकता। मैं उपन्यास लिखने लगा। मेरे उपन्यास आदि उस गौरव-इतिहास को आपके मन में जगा पाते हैं तो वे सफल ही हैं।”

जिस समय ये लोग भाषण दे रहे थे एक हृष्ट-पुष्ट आदमी, जिसके लवें-लवें बाल, अधनगा शरीर एक अजीब फक्कड़पन का परिचय दे रहे थे, बीच-बीच में काफी धुनौती-भरे स्वर में फिकरे कसकर लोगों का ध्यान अपनी ओर आकर्षित कर रहा था। पूछने पर मालूम हुआ कि आप हिंदी के निर्वृद्ध कलाकार उग्र जी हैं। वृंदावन-लालजी का भाषण समाप्त होने पर लोग उनसे प्रार्थना करने ही वाले थे कि आप ही उठ खड़े हुए और बोले—“ये लोग तो सभी मुर्दा हो गए हैं। जिसमें जोश ही नहीं रहा वह क्या उपन्यास लिखेगा ? और जोश सुधार, आत्म-परिष्कार के नाम पर अपने को और दूसरों को धोखा देने वाले लोगों ने कहा ? जोश आता है नीति की चहार-दीवारी को तोड़कर विधि-निषेधों का जी भरकर मज्जा लेने से। जोश आता है, जिसे ये लोग तामस और पाप कहकर दूर भागते हैं, उनका मुक्त उपभोग करने से, जबकि अनुष्य की सच्ची वृत्तियाँ दमन की श्रृंखलाएँ तोड़कर स्वच्छंद होकर जीवन का मांसल

स्पष्ट देखता हूँ (और यह कहते हुए अंचलजी की ओर देखकर वे अत्यंत गंभीर हो गए, जैसे जो कुछ कहने जा रहे हैं वह उन्हें अंचलजी के मुख पर साफ नजर आ रहा है) कि आज के मोनव की मुक्ति पीड़ा में नहीं है, जीवन की आर्थिक विपमताओं को दूर करने में है। आज मुझे शरत या गांधी नहीं बनना, शोलोखोव और स्टालिन बनना है।”

अब वात्स्यायन जी अपना दृष्टिकोण प्रकाशित करें—मांग हुई। वात्स्यायन जी ने अपना वक्तव्य आरंभ कर दिया। परंतु मैं चूंकि थोड़ा दूर बैठा था, मुझे सिर्फ उनके होठ ही हिलते दिखाई देते थे, सुनाई कुछ नहीं पड़ता था। उग्रजी ने एक बार उनको ललकारा भी—“अरे सरकार, ज़रा दम से बोलिए, आखिर आप स्वगत-भाषण तो कर नहीं रहे, मजलिस में बोल रहे हैं।” पर वात्स्यायन जी पर जैसे उसका कोई प्रभाव नहीं पड़ा और वे उसी स्वर में बोलते रहे। हारकर मुझे ही उनके पास जाना पड़ा। कह रहे थे, “...‘या यों कहिए कि आपके सामने मेरा एक ही उपन्यास है। उसमें, जैसा कि मैंने प्रवेश में कहा है, मेरा दृष्टिकोण सर्वथा बौद्धिक रहा है। एक व्यक्ति का पूरी ईमानदारी से, अपने राग-द्वेष को सर्वथा पृथक् रखकर, वस्तुगत चित्रण करना और तज्जन्य बौद्धिक आनंद को स्वयं ग्रहण करना तथा पाठक को ग्रहण कराना मेरा उद्देश्य रहा है। किसी व्यक्ति का, विशेषकर उस व्यक्ति का जो अपनी ही सृष्टि हो, चरित्र-विश्लेषण करने में अपने राग-द्वेषों को अलग रखते हुए पूरी ईमानदारी बरतना स्वयं अपने में एक बड़ी सफलता है। आप शायद यह कहेंगे कि यह व्यक्ति मेरी सृष्टि ही नहीं मैं स्वयं हूँ और यह विश्लेषण अपने ही व्यक्ति-विकास का विश्लेषणात्मक सिंहावलोकन है। तब तो ईमानदारी और वस्तुगत चित्रण का महत्त्व और भी कई गुना हो जाता है। क्योंकि अपने को पीड़ा देना तो आसान है; पर राग-द्वेष-विहीन होकर अपनी परीक्षा करने में असाधारण मानसिक शिक्षण और संतुलन की आवश्यकता होती है, इससे प्राप्त आनंद राग-द्वेष में बहने के आनंद से कहीं भव्यतर है। मैंने इसी को पाने और देने का प्रयत्न किया है। ‘गेखर’ को पढ़ कर आप जितना ही इस आनंद को प्राप्त कर पाते हैं उतनी ही मेरी सफलता है।”

इतने ही में इलाचंद्रजी स्वतः प्रेरित-से बोल उठे—“वात्स्यायन जी की बौद्धिक निरुद्देश्यता का यह आनंद कुछ मेरी समझ में नहीं आया। मैं उनके मनोविश्लेषण की सूक्ष्मता और सत्यता का कायल हूँ, परंतु व्यक्ति का विश्लेषण करके उसको एक समस्या बनाकर ही छोड़ देना तो मनोविश्लेषण का दुरुपयोग है। स्वयं फ्रॉयड ने भी मनोविश्लेषण को साधन ही माना है, साध्य नहीं। चरित्र में पड़ी हुई प्रणियों को सुलझाकर वह हमें मानसिक स्वास्थ्य प्रदान करता है और इस प्रकार व्यक्ति की, फिर समाज की विपमताओं का समाधान करता है। यही आनंद सच्चा आनंद—स्वस्थ आनंद है।”

अब लोग थकने लगे थे। मुझे भी मन की एकाग्र रखने में कुछ कठिनाई-सी मालूम पड़ रही थी—शायद मेरी नींद की गहराई कम हो रही थी। इसलिए मुझे सचमुच बड़ा संतोष हुआ जब प्रश्नकर्ता महोदय ने उठकर कहा कि अब देर काफ़ी हो गई है, इतना समय नहीं है कि आज के सभी उदीयमान औपन्यासिकों के अपने मंतव्यों को सुनने का सौभाग्य प्राप्त हो सके। अतएव अब केवल यशपालजी ही अपने विचार

प्रकट करने का कष्ट करें ।

यशपालजी बोले—“वात्स्यायन जी की बौद्धिकता को तो मैं मानता हूँ, परंतु उनके इस तटस्थ या वैज्ञानिक आनंद की बात मेरी समझ में नहीं आती। वास्तव में यह वैज्ञानिक आनंद और कुछ नहीं शुद्ध आत्म-रति मात्र है। वात्स्यायन जी घोर व्यक्तिवादी कलाकार हैं—उन्होंने जीवन और जगत् को अपनी सापेक्षता में देखा और अंकित किया है—जैसे सभी कुछ उनके अहं के चारों ओर चक्कर काट रहा हो। मेरा दृष्टिकोण ठीक इसके विपरीत है। अपनी शक्तियों को अपनी व्यष्टि में ही केंद्रीभूत कर लेना या अपनी व्यष्टि को संपूर्ण विश्व की धुरी मान लेना जीवन का बिल्कुल गलत अर्थ समझना है। आत्म-रति एक भयंकर रोग है। उससे जीवन में विषमयी ग्रथिया पड़ जाती हैं। जीवन का समाधान तो इसी में है कि व्यक्ति के घोबे से निकलकर समष्टि की धूप में विचरण किया जाए। व्यक्ति में उलझे रहने से जीवन की समस्याएं और उलझ जाएंगी। उनके लिए सामाजिकता अनिवार्य है। व्यक्तियों पर ध्यान केंद्रित करके उनको अनिवार्य महत्त्व देना मूर्खता है। सामूहिक चेतना जाग्रत कीजिए, गण-शक्ति का अर्जन कीजिए परंतु इसके साथ ही जैनधर्म की आत्म-निषेध को भी मैं नहीं मानता। जो है उसका निषेध करना बेमानी है और न कोई आत्म-निषेध करता है। आत्म-निषेध की सबसे अधिक बात करने वाले गांधीजी ही सबसे बड़े आत्मार्थी हैं। अव्यात्मवाद, वैज्ञानिक तटस्थता आदि व्यक्तिवाद के ही विभिन्न नाम हैं। आज हमें आवश्यकता इस बात की है कि भ्रमजाल से निकलकर जीवन की भौतिकता और सामाजिकता को स्वीकार करें। मेरे साहित्य का यही उद्देश्य है।”

गोष्ठी की कार्यवाही अब समाप्त हो चुकी थी। अंत में प्रश्नकर्ता महोदय ने वक्ताओं को धन्यवाद देते हुए निवेदन किया—“अभी आपके सामने हिंदी के कुछ प्रतिनिधि उपन्यासकारों ने अपने-अपने दृष्टिकोणों की सुंदर विवेचना की है। हिंदी-उपन्यास के लिए वस्तुतः यह गौरव का दिन है जबकि हमारे आदि-उपन्यासकार से लेकर नवीनतम उपन्यासकार तक (बाबू देवकीनंदन खत्री से लेकर यशपाल तक) सभी एक स्थान पर मौजूद हैं (यद्यपि ऐसा कैसे संभव हो सका, यह सोचकर वक्ता महोदय को बड़ा आश्चर्य हो रहा था) और उन्होंने स्वयं ही अपने दृष्टिकोणों का स्पष्टीकरण किया है। आपने देखा कि किस तरह इनका दृष्टिकोण क्रमशः बदलता गया है। किस तरह सामंतीय से वह भौतिक-बौद्धिक हो गया है। देवकीनंदन खत्री और यशपाल हमारे उपन्यास-साहित्य के दो छोर हैं। देवकीनंदनजी का दृष्टिकोण, उनके औपन्यासिक मान, शुद्ध सामंतीय हैं। साहित्य या उपन्यास उनके लिए एक जीवित शक्ति नहीं है, वह मनोरंजन का—उपभोग का एक उपकरण मात्र है। वह जीवन की व्याख्या और आलोचना करने वाला एक चंचल प्रभाव नहीं है, उपभोग-जर्जर जीवन में झूठी उत्तेजना लाने वाली एक खुराक है। शारीरिक उत्तेजना के लिए जिस प्रकार लोग कुस्ते खाते थे, मानसिक उत्तेजना के लिए इसी प्रकार वे ‘तिलस्म’ या ‘चंद्रकांता-सतति’ पढ़ते थे। इस तरह से, उस समय के जीवन के लिए ‘चंद्रकांता’ उपन्यास एक महत्वपूर्ण प्रभाव था और कम-से-कम उसकी अनंत-विहारिणी कल्पना

का लोहा तो सभी को मानना होगा । वह मन को बुरी तरह जकड़ लेती है, यही उसकी शक्ति का असद्विध प्रमाण है । भारतीय जीवन की गति के अनुसार प्रेमचंद तक आते-आते यह दृष्टिकोण बदलकर विवेक और नीति का दृष्टिकोण हो जाता है । उनके लिए उपन्यास सामाजिक जीवन का निर्माण करने वाला एक चेतन प्रभाव है, उपयोगिता और सुधार उसके दो ठोस उद्देश्य हैं, नीति और विवेक दो साधन । जीवन से उसका घनिष्ठ संबंध है । निदान उनका उपन्यास मानव-जीवन की ऊपरी सतह को छूकर नहीं रह जाता, वह उसके भीतर प्रवेश करता है । परंतु चूंकि उसकी दृष्टि बहिर्मुखी है, सामाजिक जीवन पर ही केंद्रित रहती है, इसलिए उसकी भी तो पैठ सीमित माननी ही पड़ेगी । नीति और विवेक के प्राधान्य के कारण प्रेमचंद का उपन्यास प्राण-चेतना के आर-पार नहीं देख पाता—विवेक को इसकी आवश्यकता ही नहीं पड़ती । विवेक की आखें बीच में ही रुक जाती हैं, जीवन के अतल को स्पर्श नहीं कर पाती । इसलिए तो प्रेमचंदजी की दृष्टि की व्यापकता, उदारता और स्वास्थ्य का कायल होकर भी मुझे उनमें और गरत् या रवि बाबू में बहुत अंतर लगता है । प्रेमचंदजी की इस बहिर्मुखी सामाजिकता को उसी समय प्रसाद, वृंदावनलाल वर्मा और उग्र ने चैलेंज किया—प्रसाद ने निर्मम होकर सामाजिक संस्थाओं का गहिरे खोजलापन दिखाया, वृंदावनलाल ने वर्तमान के इतिवृत्त को छोड़कर अतीत के विस्मय-गौरव की ओर संकेत किया, उग्र ने उनकी उथली नैतिकता को चुनौती दी । परंतु गांधीवाद के व्यवहार-पक्ष का लोकशक्ति पर उस समय इतना अधिक प्रभाव था कि प्रेमचंद का प्रतिरोध करना असंभव हो गया । उस समय लोगों की दृष्टि गांधीवाद के व्यवहार-पक्ष तक ही सीमित थी, उनके अध्यात्म तक नहीं पहुंच पायी थी । जीवन के इस तल तक पहुंचने का प्रयत्न जैनेन्द्रजी ने किया है । विवेक और नीति से आगे आत्म-तत्त्व की ओर बढ़ने का उनको और सियारामशरणजी को आरंभ से ही आग्रह रहा है । उनकी पीड़ा की फिलासफी में गांधीवाद का अध्यात्म पक्ष ही तो है । इस दृष्टिकोण की दो तात्कालिक प्रतिक्रियाएं हमें भगवती बाबू की 'चित्रलेखा' और अज्ञेय के 'शेखर' में मिलती हैं । भगवती बाबू आस्तिक प्रवृत्तिवादी हैं । पीड़ा में उनका विश्वास नहीं । उनकी आस्था स्वस्थ उपभोग में है—अहं के निषेध में नहीं, अहं के परितोष में है । अज्ञेय का दृष्टिकोण शुद्ध वैज्ञानिक और बौद्धिक है । ये नास्तिक बुद्धिवादी हैं । इनके इसी दृष्टिकोण की दृढ़ता और स्थिरता के कारण वास्तव में 'शेखर' हिंदी की एक अभूत-पूर्व वस्तु बन गया । बुद्धि की इस दृढ़ता के साथ काश अज्ञेय के पास आस्तिकता का समर्पण भाव भी होता । यशपाल में यह प्रतिक्रिया एक पग और आगे बढ़ जाती है । उनका दृष्टिकोण वैज्ञानिक न रह कर भौतिकवादी हो जाता है । अज्ञेय की बौद्धिकता उनमें भी है, परंतु वैज्ञानिक आत्मकीनता उनमें नहीं है—ये अपने से बाहर जाते हैं; इनमें भौतिकवादी सामाजिकता है..."

ऊबे हुए लोगों में से इतने में ही एक तेज आवाज आयी—"आपने क्या खूब संश्लेषण किया है ! बस अब छुट्टी दीजिए !"—मैंने आखें मलते हुए देखा कि काफी दिन चढ़ गया है और श्रीमती जी पूछ रही हैं—"छुट्टी है क्या आज ?"

स्वतंत्रता के पश्चात् हिंदी-साहित्य

हिंदी का यह सौभाग्य था और दुर्भाग्य भी कि देश की संविधान सभा ने उसे राजभाषा घोषित किया। सौभाग्य इसलिए कि स्वतंत्र भारत जैसे महान देश की राष्ट्रीय एकता की सूत्रधारिणी बनने का गौरव उसे मिला। दुर्भाग्य इसलिए कि वह राजनीति के बाल्याचक्र में फँस गई। हिंदी का मंच राजनीतिक नेताओं से इतनी बुरी तरह घिर गया कि साहित्यकार के लिए उस पर बैठने की जगह भी नहीं रही। परिणाम यह हुआ कि हिंदी-साहित्यकार की चेतना दो भिन्न, प्रायः विरोधी, सरणियों में विभक्त हो गई। सबसे पहले तो उसे भाषा की समस्या में उलझना पड़ा। फिर साहित्य की समृद्धि का प्रश्न सामने आया। व्यापक अर्थ में साहित्य के दो अंग हैं : एक शास्त्र और दूसरा काव्य। शास्त्र से अभिप्रेत है ज्ञान-व्यवहार का साहित्य और काव्य रस के साहित्य का वाचक है। इस तरह स्वतंत्रता के बाद हिंदी साहित्यकार के सामने तीन मौलिक समस्याएँ उठ खड़ी हुईं, जो बाह्य रूप में संबद्ध होती हुई भी तत्त्व रूप में भिन्न थी : (१) भाषा की, (२) व्यावहारिक साहित्य की, और (३) काव्य अथवा रस के साहित्य की।

सन् १९४७ से लेकर सन् १९६१ तक, इन चौदह वर्षों में, हिंदी-साहित्य के विकास की ये तीन रेखाएँ हैं, जिन्हें आधार मानकर उसकी उपलब्धियों का सिंहावलोकन किया जा सकता है।

भारत की राजभाषा होते ही हिंदी भाषा के प्रश्न ने अनायास ही सर्वथा नवीन रूप धारण कर लिया। एक तो इसका शुद्ध राजनीतिक पहलू है, जिससे अनेक महारथी जूझ गए और आज भी जूझ रहे हैं। हमारे मन में उनके प्रति वही भयमिश्रित आदर है जो सामान्य बुद्धिजीवी व्यक्ति को योद्धा के प्रति हो सकता है। वे हमारे नमस्स्य हैं। किंतु भाषा का एक साहित्यिक पक्ष भी है और वह हमारा अपना दायित्व है। यो तो रामप्रसाद निरंजनी से लेकर हमारी अपनी पीढ़ी के हिंदी-लेखकों तक हिंदी भाषा की शक्तियों का समुचित विकास हो चुका था—महावीरप्रसाद द्विवेदी ने उसको स्थिर रूप दिया, पद्मसिंह शर्मा ने उसे गोष्ठी-मंडन बनाया, प्रेमचंद ने उसकी व्यावहारिक शक्ति का विकास किया, रामचंद्र शुक्ल ने गंभीर विवेचन के माध्यम रूप में उसका परिपाक किया, पंत ने उसको सूक्ष्म सौंदर्य-विवृतियों के उद्घाटन की क्षमता दी, और सन् १९४७ में आधुनिक हिंदी एक प्रौढ़ परिपक्व भाषा के रूप में विद्यमान थी। परंतु राजभाषा बनते ही उसके सामने अनायास ही अनेक समस्याएँ उठ खड़ी

हुई और काव्य-साहित्य के शायित्व को विश्वास के साथ निवाहने वाली मापा नवीन शायित्वो के भार से जैसे कुछ समय के लिए काप गई। किंतु आधार पुष्ट था—और डॉ० रघुवीर जैसे मेधावी आचार्यों ने उसका पूर्ण उपयोग कर हिंदी की अतर्भूत शक्ति का सम्यक् विकास आरम्भ कर दिया। डॉ० रघुवीर के आगे-पीछे और भी शब्दकार इस दिशा में बढ़े—जैसे महापंडित राहुल सांकृत्यायन और हिंदी के वयोवृद्ध कोशकार बाबू रामचंद्र वर्मा आदि। आरंभ में आचार्य रघुवीर का बड़ा विरोध हुआ। पहली बार जब मैंने सविधान-अनुवाद-समिति में उनके साथ कार्य आरम्भ किया तो मुझको भी उनके शब्द और शब्दों से भी अधिक उनकी असहिष्णु पद्धति सर्वथा अग्राह्य प्रतीत हुई। किंतु जैसे-जैसे हम शब्दों की आत्मा में प्रवेश करते गए, वैसे-वैसे मुझे यह विश्वास होने लगा कि अपने समस्त गुण-दोषों के रहते हुए भी उनका मार्ग ही ठीक है। वास्तव में आचार्य रघुवीर के दोष पहले सामने आते हैं और गुण बाद में। उनका प्रमुख दोष यह है कि हिंदी मापा और साहित्य की आंतरिक प्रकृति से उनका सहज संबन्ध नहीं है और दूसरे वे शब्दकार हैं, शैलीकार नहीं। किंतु फिर भी अपने क्षेत्र में वे अद्वितीय हैं। उनके साधन और उपकरण अत्यंत समृद्ध हैं। संस्कृत भाषा की निर्माण-क्षमता को उन्होंने पूरी तरह से आत्मसात् कर लिया है और पिछले दस-पंद्रह वर्षों में उनको शब्द-निर्माण-कला का अद्भुत अभ्यास हो गया है। उनकी एक प्रत्यक्ष उपलब्धि तो यही है कि उन्हीं अकेले व्यक्ति ने सक्षावधि शब्दों का निर्माण कर दिया है। किंतु इससे भी बड़ी उपलब्धि उनकी यह है कि उन्होंने शब्द-निर्माण के मूल सिद्धांत का आविष्कार, या कम-से-कम अत्यंत सफल प्रयोग, किया है। उनका प्रायः सभी दिशाओं से विरोध हुआ किंतु अंत में अब उन्हीं की पद्धति का अवलंबन किया जा रहा है। जो नहीं कर रहे हैं वे 'विचित्रिदी' और 'खोली' जैसे शब्दों का निर्माण कर इस सम्य देश की राष्ट्रभाषा का अपमान कर रहे हैं।

डॉ० रघुवीर के बाद शिक्षा मंत्रालय ने यह कार्य अपने हाथ में लिया। मंत्रालय के तत्वावधान में अनेक मापाविज्ञों और विभिन्न शास्त्रीय विषयों के आचार्यों की सहायता से विपुल सख्या में पारिभाषिक शब्दों का निर्माण हो चुका है और अब उनके आधार पर पारिभाषिक कोश का पहला भाग मुद्रण के लिए तैयार हो रहा है। यह शब्दावली स्वभावतः अधिक व्यापक है। एक तो इसकी रचना में अनेक प्रतिनिधि विद्वानों का हाथ है और दूसरे केंद्रीय शिक्षा मंत्रालय की स्वीकृति इसे प्राप्त है, इसलिए इसका प्रचार और प्रसार बढ़ रहा है। इसी बीच में कुछ सुलभ कोश भी प्रकाशित हो चुके हैं—जैसे डॉ० हरदेव बाहरी का 'अंगरेजी-हिंदी' कोश और श्री रघुराज गुप्त का 'समाजशास्त्र-मानवशास्त्र-पर्याय कोश'। इस विषय में श्री नरवणे द्वारा संपादित 'व्यवहार कोश' भी उल्लेखनीय है, जिसमें सभी भारतीय भाषाओं के पर्याय एकत्र मिलते हैं। इन प्रयत्नों के फलस्वरूप हिंदी भाषा की शब्द-शक्ति का निश्चय ही तीन रूपों में विकास हुआ है : (१) विपुल सख्या में नवीन शब्द उपलब्ध हुए हैं, (२) शब्दों के रूप स्थिर हुए हैं और हो रहे हैं, (३) हमारी भाषा ने अर्थगत सूक्ष्मातिसूक्ष्म भेदों को अभिव्यक्त करने की क्षमता का अर्जन किया है। भाषा में

अंगरेजी का ही प्रयोग चल रहा है और हिंदी-लेखकों के लिए कोई प्रेरणा नहीं है। दूसरे, इन विषयों में हिंदी के समर्थ लेखक भी अनेक नहीं हैं। तीसरे, शासन और शिक्षा दोनों ही में देश के दुर्भाग्य से प्रमुख स्थान ऐसे व्यक्तियों के अधिकार में हैं जिनका हिंदी-ज्ञान पर्याप्त नहीं है। इनमें से सभी हिंदी के विरोधी नहीं हैं। अनेक के मन में हिंदी के प्रति वास्तविक ममत्व है किंतु प्रश्न तो वर्तमान परिस्थिति का है। चौथे, इसके अतिरिक्त ऐसे व्यक्तियों का भी अभाव नहीं है जिनके मन में स्वार्थवश, और कदाचित् सिद्धांतवश भी, हिंदी के प्रति विद्वेष की भावना है। इन व्यक्तियों ने कुतर्कणा का एक चक्रव्यूह-सा रच दिया है और उसकी आड़ में अपनी हित-रक्षा करना चाहते हैं—हिंदी में अभीष्ट ग्रंथों का अभाव है इसलिए वह उच्च शिक्षा एवं शासन का माध्यम नहीं बन सकती और जब तक हिंदी का उपयोग इन क्षेत्रों में नहीं होगा तब तक अभीष्ट ग्रंथों का अभाव बना रहेगा। यह स्थिति वास्तव में चिंत्य है, परंतु हमें निराशा होने की आवश्यकता नहीं है। राष्ट्र का हित व्यक्ति के हित से अधिक बलिष्ठ है और काल के दुर्दम प्रवाह को विपरीत दिशा में मोड़ा नहीं जा सकता। इस दिशा में तुरंत ही कार्यवाही होनी चाहिए और यह कार्य बेगार में पकड़े हुए कुछ विद्वानों की सहायता से, प्रकीर्ण प्रयत्नों द्वारा, नहीं हो सकता। इसके लिए तो एक बृहद् राष्ट्रीय ज्ञान-परिपद् की स्थापना अनिवार्य है।

अब रह जाता है सर्जनात्मक साहित्य—अथवा रस का साहित्य। साहित्य का यह अंग अंग प्रकृति से थोड़ा अदम्य होता है—वह न राजनीति का आदेश मानता है और न योजनाओं में ही परिबद्ध हो सकता है। पर रसचेता कलाकार भी अपनी परिस्थिति से सर्वथा निरपेक्ष तो नहीं हो सकता—और फिर स्वतंत्रता तथा विभाजन की परिस्थितियाँ तो असाधारण थीं। सन् १९४७ के उपरांत देश में अनेक घटनाएँ ऐसी घटीं जिनका किसी भी सवेदनशील व्यक्ति की अतश्चेतना पर गहरा प्रभाव पड़ना अनिवार्य था। सबसे पहले स्वतंत्रता-प्राप्ति की घटना ही एक भव्य घटना थी—देश के इतिहास में ऐसी घटना शताब्दियों बाद घटी थी। भारत के कवि-कलाकार की युग-युग से अपमानित अंतरात्मा ने मुक्ति की सास ली। उसके मन में एक अभूतपूर्व आत्म-विश्वास जगा। विश्व-कल्याण के जिन स्वप्नों को वह गांधी के और गांधी के पूर्वज ऋषियों के मंत्र-बल से दासता की अभिशप्त रात्रि में भी सजोता रहा था, उनको पहली बार सार्थक करने का अवसर आया। भारत के संस्कृत हृदय ने बिना अहंकार के, बिना किसी गर्व अथवा औद्धत्य के अपनी मुक्ति को अखिल विश्व की मुक्ति का प्रतीक माना। भारत के राजनीतिज्ञों और कवियों ने एक स्वर से यह उद्घोष किया :

भारत स्वतंत्र है, स्वतंत्र सभी जब हो !

जैसे-जैसे समय बीतता गया, भारतवर्ष की विश्व-मैत्री की नीति अधिक स्पष्ट और भास्वर होती गई। इसका हमारे काव्य से प्रत्यक्ष संबंध है। वास्तव में इस नीति की मूल चेतना ही काव्यात्मक है और इसका विकास कूटनीतिज्ञों की मन्त्रणाओं के आधार पर नहीं हुआ, रवीन्द्र और उनके अग्रज एवं अनुज कवियों की आप्त वाणी के

प्रभाव से ही हुआ है। उपनिषद् से लेकर छायावाद तक की भारतीय काव्य-परंपरा का पवित्र संबल उसे प्राप्त है। हिंदी में इस विषय पर अनेक कवियों ने अनेक रचनाएं की और उनमें से अधिकांश का काव्यगुण नगण्य नहीं है। फिर भी इनमें सबसे प्रबल स्वर पंत, सियारामशरण, नवीन और दिनकर का ही रहा। पंत और सियारामशरण में जहां देश की मुक्त आत्मा का पवित्र उल्लास है, वहां नवीन और दिनकर में उसका सात्त्विक ओज है।

किंतु स्वतंत्रता का यह वरदान विभाजन के अभिशाप के साथ-साथ आया। मुक्त आकाश में अरुणोदय हुआ ही था कि गृह-कलह के बादल घिर आये। परतंत्र राष्ट्र के उपचेतन की संचित विकृतियां अनायास ही उभर आयी और समस्त देश का वातावरण पाशव शक्तियों के अट्टहास से गूँज उठा। यह मानव-चेतना की घोरतम विफलता के दिन थे, किंतु साहित्य में इसका प्रभाव सर्वथा नगण्य ही रहा। भारतीय साहित्य के पर्यवेक्षक का हृदय यह देखकर सदा ही एक मधुर गर्व से उत्फुल्ल हो उठेगा कि हिंदी के एक भी उत्तरदायी साहित्यकार ने सांप्रदायिक विक्षेप को प्रथम नहीं दिया। इस घटना से प्रेरित जो साहित्य आज उपलब्ध है उसमें तत्कालीन विक्षिप्त पशुता में मानव की शुद्ध-बुद्ध आत्मा का ही अनुसंधान अनिवार्य रूप से मिलता है। इस प्रकार का साहित्य परिमाण में अधिक नहीं रचा गया। भारत-विभाजन और उसकी अनुवर्ती विभीषिकाओं की प्रतिध्वनि थोड़ी-सी कहानियों, कुछेक एकांकियों और मुश्किल से दो-चार उपन्यासों में ही मिलती है। हिंदी के अधिकांश समर्थ कलाकारों ने तो अपनी इस लज्जा को छिपाने का ही प्रयत्न किया है।

इस नर-मेघ की पूर्णाहुति हुई राष्ट्रपिता गांधी के बलिदान से। गांधी का यह बलिदान देश के सांस्कृतिक इतिहास में एक विराट् घटना थी। रवीन्द्रनाथ ने महाकाव्य के विषय में लिखा है—“इसी प्रकार मन में जब एक महत् व्यक्ति का उदय होता है, सहसा जब एक महापुरुष कवि के कल्पना-राज्य पर अधिकार पा जाता है, मनुष्य-चरित्र का उदार महत्त्व मनश्चक्षुओं के सामने अविच्छिन्न होता है, तब उसके उन्नत भावों से उद्दीप्त होकर, उस परमपुरुष की प्रतिमा प्रतिष्ठित करने के लिए, कवि भाषा का मंदिर निर्माण करते हैं। उस मंदिर की भित्ति पृथ्वी के गभीर अंतर्देश में रहती है, और उसका शिखर मेघों को भेदकर आकाश में उठता है। उस मंदिर में जो प्रतिमा प्रतिष्ठित होती है, उसके देव-भाव से मुग्ध और उसकी पुण्य किरणों से अभिभूत होकर, नाना दिग्देशों से आ-आकर लोग उसे प्रणाम करते हैं। इसी को कहते हैं महाकाव्य।”

इस दृष्टि से हमारा विश्वास है कि आधुनिक विश्व के इतिहास में गांधी से अधिक न तो कोई महाकाव्योचित चरित्र-नायक ही जन्मा है और न उनके बलिदान से अधिक महाकाव्योचित घटना ही घटी है।

गांधीजी के जीवन-मरण को लेकर हिंदी में अनेक कविताएँ लिखी गईं। प्रमुख कवियों में पंत, सियारामशरण गुप्त, नवीन, दिनकर, बच्चन, नरेन्द्र और सुमन आदि ने व्यवस्थित रूप से रचनाएँ की हैं। उनके बलिदान से प्रेरित होकर भी प्रायः इन्हीं कवियों ने अनेक रचनाएँ प्रस्तुत कीं। परंतु इनमें से अधिकांश कविताएँ विषय की

गरिमा के उपयुक्त नहीं बन सकी। इसका कारण स्पष्ट है—भारतीय काव्यशास्त्र में प्रकृत भाव और काव्यगत भाव में भेद किया गया है और हमारे आचार्यों ने बड़े मार्मिक ढंग से यह स्पष्ट किया है कि जीवनगत अनुभूतियाँ अपने प्रकृत रूप में नहीं बरन् सस्कार रूप में ही काव्य का विषय बन सकती हैं। प्रकृत रूप में उनका ऐंद्रिय तत्त्व रसात्मक निबधन में बाधक होता है। गांधी के महानिर्वाण से संबद्ध काव्य में इसीलिए अपेक्षित उदात्त रस का संचार नहीं हो सका क्योंकि उसका घाव अभी तक हरा है और आज के कवि के लिए, जिसने कि उसको प्रत्यक्ष रूप से सहा है, अभी वह सस्कार नहीं बन पाया—समय है वर्षों तक बन भी न पाए। इसलिए गांधी-महाकाव्य कदाचित् कुछ समय बाद ही लिखा जा सकेगा जबकि गांधी जी के जीवन-मरण से संबद्ध हमारी युगानुभूति प्रकृत अनुभूति न रहकर सस्कार बन जाएगी।

प्रस्तुत कालावधि में काव्य के दो और प्रमुख विषय हमारे सामने आए : (१) भारतवर्ष की सफल अंतर्राष्ट्रीय शांति-नीति, (२) संत विनोबा का भूदान-आंदोलन। तत्त्व रूप में इस देश के कवि के लिए ये कोई नये विषय नहीं हैं। नेहरू की शांति-नीति गांधी की अहिंसा की राजनीतिक अभिव्यंजना है और विनोबा का भूदान यज्ञ उसकी आर्थिक अभिव्यक्ति। काव्यशास्त्र के शब्दों में तीनों का स्थायी भाव एक ही है। नवीन जी तथा श्री सियारामभारण आदि ने इस विषय को निष्ठा के साथ ग्रहण किया है।

ऊपर जिन काव्य-विषयों का उल्लेख किया गया है वे मूलतः एक ही प्रवृत्ति के अंग हैं—और यह प्रवृत्ति वही है जिसे हमने अपनी 'आधुनिक हिंदी कविता की मुख्य प्रवृत्तियाँ' पुस्तक में राष्ट्रीय-सांस्कृतिक प्रवृत्ति के नाम से अभिहित किया है। यह काव्य-प्रवृत्ति वस्तुतः नई नहीं है बरन् स्वतंत्रता के बहुत पहले से ही हमारे साहित्य में इसका अस्तित्व रहा है। स्वतंत्रता के उपरांत इसके रूप में परिवर्तन अवश्य हुआ है किंतु मूलतत्त्व वे ही रहे हैं। एक तो परतंत्र देश की वह अवरुद्ध हुंकार आज इसमें नहीं रही, उसका स्थान स्वतंत्र राष्ट्र के आत्मविश्वास ने ले लिया है। दूसरे, अपने राजनीतिक संघर्ष का सफल अंत हो जाने से अहिंसा में उसकी आस्था अत्यंत दृढ़ हो गई है। तीसरे, अंतर्राष्ट्रीय क्षेत्र में अपनी शांति-नीति के निरंतर सफल हो जाने से विश्व-बंधुत्व के भावादर्श वस्तु-सत्य में परिणत होने लगे हैं। इस प्रकार संदेह, असहयोग, प्रतिरोध आदि का निराकरण हो जाने से जीवन के आस्तिक मूल्यों का पोषण हुआ है जिसके परिणामस्वरूप स्वतंत्रता के बाद की राष्ट्रीय-सांस्कृतिक कविता में तामसिक गुण प्रायः निःशेष हो गए हैं और शुद्ध सात्त्विक उत्साह-उल्लास की परिवृद्धि हुई है। दूसरे शब्दों में, यह कहा जा सकता है कि आज उसके राष्ट्रीय तत्त्व पृथक् न रहकर बहुत-कुछ सांस्कृतिक तत्त्वों के साथ ही घुल-मिल गये हैं। वर्तमान हिंदी कविता की सर्वप्रमुख धारा यही है। वास्तव में स्वतंत्रता-पूर्व युग की तीन प्रवृत्तियाँ—ओज और उत्साह से अनुप्रेरित राष्ट्रीय प्रवृत्ति, सत्यचिंतन से अनुप्राणित सांस्कृतिक प्रवृत्ति और सौंदर्य-भावना से स्फूर्त छायावादी प्रवृत्ति इस त्रिवेणी में मिलकर एकाकार हो गई हैं। प्रश्न किया जा सकता है कि इसकी उपलब्धि क्या है? इसका उत्तर यह है कि अभी वर्तमान काव्य की अतश्चेतना का निर्माण हो रहा है। आज नहीं तो कल कोई समर्थ कवि अपनी अमृतवाणी में

इसका उद्गीथ करेगा ।

इस परिधि के बाहर भी एक ऐसा कविवर्ग है जो अभीष्ट संस्कारों के अभाव में परंपरा से पोषित आस्तिक मूल्यों को ग्रहण करने में असमर्थ है । निदान वह जीवन के उपर्युक्त सांस्कृतिक मूल्यों के विरुद्ध 'प्रगति' अथवा 'प्रयोग' कर रहा है । सक्रियता की दृष्टि से यह वर्ग पिछड़ा नहीं है और अपने ढंग से यह भी जीवन की व्याख्या करने का दावा करता है । सन् १९४७ से पूर्व जो प्रगतिवादी थे उनमें से संस्कारशील कवियों ने सांस्कृतिक मूल्यों को स्वीकार कर लिया है, किंतु जिनकी प्रकृति उनके साथ समझौता नहीं कर पायी, वे या तो कभी-कभी देश के आर्थिक विज्ञान के विरुद्ध बड़-बड़ाने लगते हैं और या फिर व्यक्ति की कृष्णों को काव्य में मूर्त करने का सफल-असफल प्रयत्न करते हैं । मेरे आस्तिक संस्कार इस प्रकार की कविता से कभी सधि नहीं कर सके—किंतु फिर भी वस्तु-चिंतन करने पर मुझे यह लगता है कि यह प्रवृत्ति केवल बौद्धिक विकृति मात्र नहीं है, अथवा यदि केवल बौद्धिक विकृति है भी तब भी प्राज्ञ के जीवन में अस्वाभाविक नहीं है । आज का बुद्धिजीवी युवक आस्तिक नहीं है । वर्तमान उसकी व्यक्तिगत आकांक्षाओं का परितोष नहीं कर रहा, वह अनुभव करता है कि उसकी प्रतिभा का मूल्य उसे नहीं मिल रहा—और वह क्षुब्ध है । सामाजिक बेतना उसकी इतनी विकसित नहीं हो पायी कि राष्ट्र के सामूहिक विकास अथवा कम-से-कम विकास-प्रयत्नों से प्रेरणा ग्रहण कर सके, संस्कार उसके इतने आस्तिक नहीं रह गए कि भावी की स्वस्थ कल्पना उसे परितोष दे सके । अतः में रह जाता है वह स्वयं और आधुनिक अतिवादों द्वारा पोषित उसकी बुद्धि । अतएव कूठित मन नास्तिक बुद्धि के साथ तरह-तरह के खेल खेलने लगता है । आज की प्रयोगवादी कविता की यही अंतरंग व्याख्या है । यह काव्य-प्रवृत्ति आज के जीवन में अस्वाभाविक नहीं है, किंतु फिर भी, सत्य भी नहीं है, क्योंकि यह नास्ति पर आधृत है, अस्ति पर नहीं ।

साहित्य के अन्य क्षेत्रों की उपलब्धियां भी महत्त्वहीन नहीं हैं । हिंदी-उपन्यास काफी सक्रिय रहा है । यद्यपि आज हिंदी-उपन्यास की अधिकांश प्रवृत्तियों में प्रायः स्वतंत्रता-पूर्व युग की विस्तृति ही मिलती है, फिर भी कलात्मक स्तर का उचित संरक्षण हुआ है । प्रेमचंद की सामाजिक-राजनीतिक उपन्यास-परंपरा में अमृतलाल नागर के 'बूढ़ और समूद्र' तथा 'सुहाग के नुपूर' का स्थान अक्षुण्ण रहेगा । इस वर्ग के अन्य ख्यातिलब्ध उपन्यासकारों में भगवतीचरण वर्मा और उपेन्द्रनाथ अक्षक ने गुण तथा परिमाण दोनों की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण कार्य किया है । मनोवैज्ञानिक उपन्यास के क्षेत्र में अज्ञेय का 'नदी के द्वीप', इलाचन्द्र जोशी का 'जहाज का पछी' और जैनेन्द्र की 'सुखदा' तथा 'जयवर्धन' आदि रचनाएं विशेषतः उल्लेखनीय हैं, यद्यपि यह कहना कठिन होगा कि इनमें से कोई भी कृति अपने रचयिता की पूर्व-उपलब्धियों से श्रेष्ठतर है । इस दृष्टि से वृन्दावनलाल वर्मा और यशपाल की सफलता अधिक स्पृहणीय है । वर्मा जी की 'झांसी की रानी' और 'मृगनयनी' दोनों ही श्रेष्ठ ऐतिहासिक उपन्यास हैं—हिंदी में अपने वर्ग की वे अन्यतम विभूतियां हैं । और उधर यशपाल-कृत 'झूठा सच' भी अपने महाकाव्योचित आयाम तथा गरिमा के कारण प्रगतिवादी उपन्यासों में निश्चय

ही सर्वश्रेष्ठ है। स्वतंत्रता-प्राप्ति के बाद उपन्यास के एक नवीन रूप का भी आविर्भाव हुआ है और वह है 'आचलिक उपन्यास'।—इस सदर्भ में रेणु ने 'मैला आचल' और 'परती परिकथा' की रचना द्वारा एक नवीन दिशा में सफल प्रयोग किए हैं, यद्यपि अभी इन्हे प्रयोग से आगे सिद्धि मानना जल्दबाजी होगी।

हिंदी-नाटक अब रंगमंच के अधिक निकट आ गया है और कुछ ऐसी नई प्रति-भाएं उभरकर सामने आ रही हैं जिनका अपने अग्रवर्ती नाटककारों—लक्ष्मीनारायण मिश्र, उदयशंकर भट्ट, सेठ गोविंददास आदि की अपेक्षा रंगमंच की विकासशील कला से अधिक घनिष्ठ एवं जीवित संपर्क है। इस युग में सर्वाधिक विकास हुआ है आलोचना का। इसमें सदेह नहीं कि आचार्य शुक्ल की जैसी मेधा का वरदान आज उसे प्राप्त नहीं है, किंतु उनकी स्वस्थ परंपराओं का पिछले तेरह-चौदह वर्षों में समुचित विकास हुआ है और अब भी हो रहा है। इनके अतिरिक्त समाजविज्ञान, मनोविश्लेषण-शास्त्र तथा सौंदर्यशास्त्र की नवीन पद्धतियों के सम्यक् उपयोग से नवीन आलोचना-प्रणालियों का आविर्भाव हुआ है। इधर भारतीय एवं पाश्चात्य काव्य-सिद्धांतों का आख्यान-पुनराख्यान भी द्रुत गति में चल रहा है, स्वदेश-विदेश के प्रायः सभी आचार्यों के शास्त्र-ग्रंथ हिंदी में सुलभ हैं और हिंदी का काव्यशास्त्र आज भारतीय भाषाओं में सर्वाधिक समृद्ध है। नवीन शोध के परिणामस्वरूप प्रभूत ऐतिहासिक सामग्री प्रकाश में आयी है और हिंदी के सिद्ध लेखक नागरी प्रचारिणी सभा द्वारा आयोजित 'हिंदी साहित्य का बृहद् इतिहास' में उसका उचित उपयोग कर रहे हैं। यह इतिहास स्वयं अपने आप में एक महान् अनुष्ठान है—इसके तीन भाग प्रकाशित हो चुके हैं और चौदह पर कार्य हो रहा है। पूरा हो जाने पर लगभग दस हजार पृष्ठ का यह महाग्रंथ विश्व का कदाचित् सबसे बड़ा साहित्यिक इतिहास होगा जिसे असंख्य 'पुस्तक-कीट' एकत्र होकर भी काटने में असमर्थ रहेंगे। भाषाविज्ञान की प्रगति भी अपेक्षणीय नहीं है। विभिन्न भारतीय भाषाओं के निकट संपर्क के फलस्वरूप तुलनात्मक भाषाविज्ञान के अध्ययन के लिए व्यापक क्षेत्र मिल गया है और भाषावैज्ञानिक सर्वेक्षणों के द्वारा देश में अनेक बोलियों के अध्ययन की विस्तृत योजनाओं पर कार्य हो रहा है।

अतः, हमारा निष्कर्ष यह है कि स्वाधीन भारत में हिंदी की प्रगति के दोनों ही पहलू हैं। ज्ञान के साहित्य में जहां अभूतपूर्व उन्नति हुई है, वहां रस के साहित्य की सिद्धि अधिक-से-अधिक सतोपप्रद ही कही जा सकती है—उस पर गर्व करने का कोई विशेष कारण नहीं है। परंतु यह तो उपलब्धि का समय वास्तव में है भी नहीं—यह तो निर्माण-काल है, वरन् यह कहना चाहिए कि निर्माण का आरम्भ-काल है। निर्माण और सृजन दोनों में बाह्य समानता होने पर भी भौतिक भेद है। निर्माण जहां योजनाबद्ध, विवेकपूर्ण तथा प्रयत्न-साध्य कर्म है, वहां सृजन अतः स्फूर्त, अयत्न-साध्य क्रिया है जो न योजना में बांधी जा सकती है और न हानि-लाभ के विवेक से नियंत्रित हो सकती है। हिंदी का साहित्यकार आज निर्माण की योजनाओं में सलग्न है जिनके परिणाम अपेक्षित अवधि के उपरांत ही उपलब्ध होंगे। अतएव आज की उपलब्धि का मूल्यांकन परिणाम के आधार पर नहीं, हमारे प्रयत्नों के आधार पर होना चाहिए।

हिंदी का अपना आलोचनाशास्त्र (संभावनाएं)

हिंदी आलोचनाशास्त्र—यह विषय जितना महत्वपूर्ण है उतना ही विषम भी । इस समस्त शब्द को सुनकर मेरे मन में चार प्रश्न अनायास ही उठ खड़े होते हैं .
 (१) क्या भाषा के आधार पर आलोचनाशास्त्र की परिकल्पना तर्कसंगत है ?
 (२) क्या हिंदी आलोचनाशास्त्र जैसा कोई स्वतंत्र विद्या विद्यमान है ? (३) यदि विद्यमान है तो उसका विकास किस प्रकार किया जा सकता है ? और (४) क्या स्वतंत्र भारत में, जब प्रादेशिक भावना की दीवारों को तोड़कर भारतीय चेतना का उदय हो रहा है, इस प्रकार का प्रयत्न आवश्यक तथा उपयोगी होगा ? प्रस्तुतः विषय का विवेचन मैं इन्हीं चार प्रश्नों के आधार पर करूंगा ।

पहला प्रश्न है : क्या भाषा के आधार पर आलोचनाशास्त्र की परिकल्पना तर्कसंगत है ? आलोचनाशास्त्र से अभिप्राय साहित्यालोचन की सिद्धांत-सहिता से है, जिसे अंगरेजी में 'प्रिंसिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म' कहते हैं और प्राचीन भारतीय वाङ्मय में जिसके साहित्यशास्त्र, अलंकारशास्त्र, काव्यशास्त्र आदि अनेक नाम थे । मेरा विचार है कि काव्य शब्द को सृजनात्मक साहित्य का वाचक मान कर हिंदी में हमें 'काव्यशास्त्र' शब्द को इस अर्थ में रूढ़ कर देना चाहिए । काव्यशास्त्र वस्तुतः काव्य-संबन्धी तथ्यों अथवा नियमों का आकलन-मात्र नहीं है—वह काव्य का दर्शन है, अर्थात् काव्य के माध्यम से व्यक्त मानव-सत्य का अनुसंधान एवं उपलब्धि है । सत्य का अनुसंधान और उपलब्धि क्या भाषानुसार खंडित किये जा सकते हैं ? यह शका मेरे मन में, और मैं समझता हूँ आप में से अनेक के मन में, उठ सकती है ? तो क्या बंगला काव्यशास्त्र, असमिया काव्यशास्त्र, उर्दू काव्यशास्त्र, मराठी काव्यशास्त्र और इसी प्रकार हिंदी काव्यशास्त्र का संस्कृत या भारतीय काव्यशास्त्र से स्वतंत्र तथा परस्पर भिन्न अस्तित्व है ? इस प्रश्न की पहली प्रतिक्रिया तो नकारात्मक ही होती है—लगता है कि तब दर्शन को भी भाषावार विभक्त करना पड़ेगा : हिंदी दर्शन, उडिया दर्शन, कन्नड़ दर्शन । सामान्यतः दिक्कालावच्छिन्न सत्य का, अनुसंधान की सुविधा के लिए, पूर्व और पश्चिम, या अधिक-से-अधिक प्रजाति या राष्ट्र के आधार पर पृथक् अध्ययन कर लीजिए, परन्तु एक ही राष्ट्र की समान-मातृका भाषाओं में उसे बाटना तो नितांत अनुचित होगा । किंतु यह बात नहीं है । दर्शन, जैसा कि मैंने अभी सकेत किया है, सत्य की उपलब्धि-मात्र नहीं है; उसका अनुसंधान भी तो है । यो कहना चाहिए कि अनुसंधान ही अधिक है; क्योंकि उपलब्धि के उपरांत तो बाणी

मोन हो जाती है। अनुसंधान की प्रक्रिया सर्वथा दिक्कालावच्छिन्न नहीं हो सकती; क्योंकि अनुसंधान की अपनी शक्ति-सीमा तथा परिस्थिति का उस पर गहरा प्रभाव पड़ता है। सत्य की उपलब्धि तो सामान्य रहती है और रहेगी, किंतु उस उपलब्धि के लिए अनुसंधान की प्रक्रिया विशिष्ट ही होती है। इसी विशिष्टता के आधार पर दर्शन अथवा काव्य-दर्शन के विशिष्ट रूप की परिकल्पना करना तर्कहीन नहीं है। संस्कृत और अंगरेजी से हिंदी का अपना स्वतंत्र काव्य है, अतः उसके माध्यम से सत्य के अनुसंधान की प्रक्रिया भी स्वतंत्र हो सकती है। दूसरे शब्दों में, हिंदी का अपना स्वतंत्र काव्यशास्त्र हो सकता है।

दूसरा प्रश्न स्वभावतः यह उठता है कि क्या हिंदी में इस प्रकार का अपना कोई स्वतंत्र काव्यशास्त्र विद्यमान है? हिंदी में काव्यशास्त्र-संबंधी ग्रंथों का अभाव नहीं है। रीतिकाल में पूरी दो शताब्दियों तक निरंतर रीति-ग्रंथों की रचना होती रही और सहस्रावधि ग्रंथ प्रकाश में आए। आधुनिक युग में भी लगभग अर्धशताब्दी से इस क्षेत्र में अनवरत कार्य हो रहा है जिसके फलस्वरूप वर्तमान काव्यशास्त्र-ग्रंथ भी कम संख्या में उपलब्ध नहीं है। रीति-युग में जहा केशव, चिंतामणि, कुलपति, देव, श्रीपति, सोमनाथ, दास और प्रतापसाहि जैसे सर्वांगविवेचक आचार्य हुए, वही आधुनिक युग में भी पंडित महावीरप्रसाद द्विवेदी से लेकर आचार्य रामचन्द्र शुक्ल तक अनेक उद्भट विद्वानों ने इस अंग की श्रीवृद्धि की है, और आज भी मेरी धारणा है कि हिंदी-साहित्य का सबसे पुष्ट अंग आलोचना ही है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के विषय में कदाचित् यह कहना अत्युक्ति नहीं होगी कि उनके समान मेधावी आलोचक किसी भी आधुनिक भारतीय भाषा में नहीं है। परंतु प्रश्न परिमाण का नहीं है, गुण का भी नहीं है—प्रश्न यह है कि क्या इस ग्रंथ-समुदाय पर आधृत हिंदी-काव्यशास्त्र का संस्कृत, और वर्तमान युग में अंगरेजी अथवा अधिक से अधिक यूरोपीय काव्यशास्त्र से, स्वतंत्र अस्तित्व है? इस प्रश्न के उत्तर में सहसा 'हां।' कहना कठिन है; क्योंकि रीति-युग का विवेचन दंडी, मम्मट, विश्वनाथ और भानुदत्त आदि का ही उपजीवी है। तुलनात्मक अध्ययन से इसमें सदेह नहीं रह जाता कि हिंदी के रीतिकार ने परंपरागत काव्यशास्त्र के विकास में भी कोई विशेष योगदान नहीं किया; स्वतंत्र काव्यशास्त्र के निर्माण का तो कहना ही क्या। अनेक विद्वानों द्वारा प्रस्तुत विश्लेषण इस बात के साक्षी है कि हिंदी-रीतिग्रंथों में यदि कहीं तथाकथित स्वतंत्र विवेचन दृष्टिगत भी होता है तो वह या तो किसी अप्रचलित संस्कृत-ग्रंथ में ही मिल जाता है, या अपने-आप में नगण्य सिद्ध हो जाता है, या हिंदी-रीतिकार की भ्रांति का परिणाम-मात्र है। वर्तमान काव्यशास्त्र-ग्रंथों में अनेक आचार्य हिंदी के उदाहरण तक देने में असमर्थ रहे हैं। उनके लक्षण आदि तो संस्कृत से उद्धृत हैं ही, उदाहरण भी संस्कृत-उदाहरणों के ही अनुवाद हैं। ऐसी स्थिति में हमारे पास में ऐसा क्या है जिसे हम हिंदी का अपना काव्यशास्त्र कह सकें?—इसमें सदेह नहीं कि इस आलोचना में बहुत-कुछ तथ्य है, परंतु दृष्टिकोण में थोड़ा-सा परिवर्तन कर देने से चित्र इतना विकृत नहीं रह जायेगा। वास्तव में हिंदी रीतिशास्त्र का मूल्यांकन करते हुए आज

भी हम संस्कृत काव्यशास्त्र के मानदंडों का प्रयोग करते हैं—यह भी उसी भूल की पुनरावृत्ति है जो हमारे प्रायः सभी प्राचीन तथा अनेक नवीन रीतिकारों ने की है अर्थात् लक्ष्य और लक्षण की असंगति। संस्कृत में लक्ष्य-काव्य और लक्षण-ग्रंथों में पूर्ण सामंजस्य था। भामह, धामन, आनन्दवर्धन तथा कृतक आदि ने अपने सिद्धांत-विवेचन का आधार उपलब्ध काव्य को ही बनाया था। उन्होंने चाहे निगमन-शैली का अवलंबन किया हो चाहे आगमन-शैली का, परंतु संस्कृत काव्य का आधार कहीं नहीं छोड़ा। इसीलिए उनके लक्षण और लक्ष्य के बीच प्रत्यक्ष तथा जीवत संपर्क आद्यत बना रहा जिसने उनके काव्यशास्त्र को रूढ़ि-जड़ नहीं होने दिया। हिंदी का रीतिकार इसी जीवत संबध-सूत्र को नहीं पकड़ पाया, परिणाम यह हुआ कि वह प्राचीन लक्षणों का अनुवाद कर उनकी सिद्धि के लिए नये उदाहरण रचता रहा। इस प्रकार सारा क्रम ही उलट गया—आवश्यक यह था कि वह हिंदी में उपलब्ध लक्ष्य-काव्य के आधार पर निगमन-शैली से लक्षण-रचना करता या हिंदी-काव्य के आधार पर संस्कृत-सिद्धांतों का परीक्षण एवं पुनराख्यान करता; परंतु वह लक्षण को सिद्ध करने के लिए लक्ष्य की रचना करने लगा। आज हम फिर इसी दृष्टि से हिंदी रीति-साहित्य का मूल्यांकन कर उसी भूल की आवृत्ति कर रहे हैं। परिणाम यह होता है कि उसमें जो थोड़ा-बहुत अपना है वह भी संस्कृत काव्यशास्त्र की कसौटी पर कसने से उपेक्षित या तिरस्कृत हो जाता है और हमें लगता है कि हमारे पास कुछ नहीं है।

परंतु स्थिति इतनी दयनीय नहीं है। हिंदी के प्राचीन तथा नवीन काव्य में—और काव्यशास्त्र में भी, इतनी सामग्री निश्चय ही विद्यमान है कि उसके आधार पर हिंदी के अपने विशिष्ट काव्यशास्त्र के अस्तित्व की परिकल्पना असंगत नहीं कही जा सकती। कम-से-कम हिंदी के पास इतना मूलधन अवश्य विद्यमान है कि उसके आधार पर एक अच्छे काव्यशास्त्र का निर्माण किया जा सकता है जो संस्कृत तथा अंगरेजी का उपजीवी न होकर हिंदी की अपनी संपत्ति होगा। मैं कुछ उदाहरण देकर अपनी स्थापना को पुष्ट करता हूँ। पहले लक्षण-ग्रंथों को ही लीजिए—इसमें सदेह नहीं कि हमारे अधिकांश लक्षण-ग्रंथ संस्कृत अलंकारशास्त्र या कविशिक्षा-ग्रंथों के ही उपजीवी हैं, परंतु उनमें ऐसी पर्याप्त सामग्री है जो नई है। उदाहरण के लिए रस अथवा शृंगार रस के सार्वभौम महत्त्व की प्रतिष्ठा जैसी हिंदी में है, वैसी संस्कृत में नहीं है। संस्कृत का मान्य सिद्धांत समग्रतः ध्वनि ही रहा है। आनन्दवर्धन, अभिनवगुप्त, मम्मट तथा पंडितराज जगन्नाथ ने ध्वनि को सर्वप्रभुत्व-संपन्न सत्ता से मंडित कर दिया था और रस, अलंकार आदि उसी के अधीनस्थ हो गये थे। हिंदी रीतिशास्त्र का सर्वमान्य सिद्धांत रस ही हुआ। रीति-युग में शृंगार रस की ऐसी सहस्रधारा प्रवाहित हुई कि ध्वनि, अलंकार आदि उसमें निमग्न हो गये। यहा शृंगारवाद के रूप में एक पृथक् संप्रदाय उठ खड़ा हुआ। आप कहेंगे कि शृंगार के रसराजत्व के सूत्र भी तो संस्कृत से ही प्राप्त हुए थे, परंतु सूत्र तो सभी के कहीं-न-कहीं से प्राप्त होते ही हैं, महत्त्व उस स्वतंत्र और व्यापक रूप-आकार का है जो शृंगार ने हिंदी काव्यशास्त्र में धारण कर लिया था। वास्तव में हिंदी के आचार्य की दृष्टि ही बदल गयी थी; और

इसका एक अद्भुत प्रमाण यह है कि महाराज रामसिंह ने रस के आधार पर काव्य के कोटिक्रम का विधान किया है; यह ध्वनि के लिए सबसे बड़ी चुनौती और रस की सार्वभौम प्रभुता का अंतिम प्रमाण था। देव ने अनेक प्रकार से रस का प्रबल पृष्ठ-पोषण और ध्वनि का पूर्ण तिरस्कार किया—यह तक कि उन्होंने व्यजना को रस-कुटिलता के कारण ग्रथम ही कह दिया। अलंकार के क्षेत्र में अतिशय तथा वक्रता आदि के स्थान पर हिंदी में सादृश्यमूलक उपमादि की प्रतिष्ठा हुई, गुणों में माधुर्य की (चिंतामणि आदि ने उसे काव्य का सर्वस्व माना है) और शब्दालंकारों में अनुप्रास की ही महिमा थी। इसका चमत्कार नायिका-भेद के क्षेत्र में और भी अधिक प्रकाशित हुआ—शुक्ल जी जैसे शास्त्रनिष्ठ आलोचक को भी यह स्वीकार करना पड़ा कि संस्कृत की अपेक्षा हिंदी में नायिका-भेद का विधान कहीं अधिक समृद्ध एवं सर्वांगपूर्ण है। हिंदी का छंद शास्त्र तो प्रायः स्वतंत्र रूप में विकसित हुआ ही है—दास आदि ने तुक की विवेचना कर एक स्वतंत्र परिपाटी का शिलान्यास किया। इस प्रकार और भी अनेक उदाहरण दिये जा सकते हैं। आवश्यकता इस बात की है कि हिंदी रीतिशास्त्र का मूल्यांकन पूर्णतया संस्कृत के आधार पर ही न होकर स्वतंत्र नुद्धि से भी किया जाये। मेरा अभिप्राय यह नहीं है कि हिंदी के रीतिकारों की त्रुटियों और भ्रांतियों को भी प्रमाण मान लिया जाए। हमारा रीतिशास्त्र संस्कृत पर आश्रित रहा है; अतएव संस्कृत काव्यशास्त्र के प्रकाश में उसका अध्ययन होना तो ठीक ही है और ऐसा अनेक विद्वान् कर भी चुके हैं। किंतु मेरा निवेदन केवल यही है कि उसके साथ-साथ स्वतंत्र दृष्टि से भी हिंदी रीतिशास्त्र का पर्यालोचन अत्यंत आवश्यक है, क्योंकि हमको यह नहीं भूल जाना चाहिए कि हिंदी के रीतिकार एक सर्वथा भिन्न युग तथा भिन्न साहित्य के प्रतिनिधि थे। संस्कृत के ऋणी होने पर भी उनकी काव्य-चेतना स्वतंत्र थी। इस प्रसंग में मुझे अगरेजी के प्रसिद्ध कवि-आलोचक ड्राइडन की एक प्रसिद्ध उक्ति का अनायास ही स्मरण हो जाता है। वे लिखते हैं—‘हमें हर जगह यह दुहाई नहीं देनी चाहिए कि अरस्तू का मत भिन्न था—प्राज्ञ यदि अरस्तू होता तो वह भी अपना मत बदल देता।’ काव्यशास्त्र का यह ज्वलंत सत्य है, इसकी उपेक्षा कर देने से हिंदी में जो कुछ स्वतंत्र है, वह भी उपेक्षित हो जाता है।

रीति-विवेचन के अतिरिक्त हिंदी के प्राचीन काव्य में भी इतनी प्रभूत सामग्री है कि उसके आधार पर अपने स्वतंत्र काव्यशास्त्र का निर्माण अत्यंत सफलतापूर्वक किया जा सकता है। आरंभ से ही हिंदी की अपनी विशिष्ट काव्य-चेतना रही है जो स्वतंत्र काव्यरूपों में अभिव्यक्त होती आयी है। जैसे रासो-काव्य का अपना स्वतंत्र स्वरूप है जिसे आप संस्कृत के महाकाव्य तथा खड्गकाव्य के लक्षणों में नहीं बाध सकते, आल्हखड जैसे वीर-गीतों का भी अस्तित्व पृथक् ही है। हिंदी का सत-काव्य, काव्य की मूल चेतना और अभिव्यजना-शैली की दृष्टि से, संस्कृत काव्यशास्त्र के लक्षणों में नहीं आता। इसी युग के प्रेमाख्यान काव्यों की परंपरा को शास्त्रीय प्रबंधकाव्य की कसौटी पर आकना उचित नहीं है। भक्ति-युग में गीति और प्रबंध के अपूर्व समन्वय

से जो एक नवीन किंतु अत्यंत प्रबल काव्य-रूप आविर्भूत हुआ, उसको आप न संस्कृत के रूढ़ मुक्तक की परिभाषा में बांध सकते हैं, न प्रबंध की और न पाश्चात्य गीति-काव्य की। इसी प्रकार रीतिकाल में सर्वथा तथा घनाक्षरी में जो अद्भुत रस-व्यंजना हुई वह न संस्कृत के मुक्तक की परिधि में आती है और न अंगरेजी के प्रगीत की। उसमें मुक्तक की अपेक्षा कहीं अधिक आत्मतत्त्व विद्यमान रहता है। इन सभी अभिव्यंजना-रूपों का अध्ययन संस्कृत के लक्षणों अथवा सर्वथा भिन्न देश-काल में विकसित यूरोपीय काव्यशास्त्र की परिभाषाओं के द्वारा करने के स्थान पर हिंदी की प्रकृति और स्वरूप के आधार पर हिंदी की अपनी विकासोन्मुखी काव्य-चेतना तथा उसके सहज माध्यम काव्य-रूपों के विश्लेषण द्वारा कदाचित् अधिक सफल हो सकेगा। काव्यशास्त्र के उस चिरंतन सिद्धांत के अनुसार यहाँ भी आलोचक को अपनी आलोचना-दृष्टि आलोच्य में से ही प्राप्त करनी होगी; और इसमें इन कवियों की अपनी उक्तियाँ, जो आत्म-निरीक्षण के क्षणों में स्वतः उद्गीय हो गई हैं, आपका पथ-प्रदर्शन करेंगी। तुलसी और घनानन्द जैसे कवियों में इस प्रकार का आत्मलोचन पर्याप्त मात्रा में मिलेगा। आप कल्पना कीजिए कि रीति के उस रूढ़िग्रस्त युग में घनानन्द में आत्म-तत्त्व के पोषक इस प्रकार के अनेक उद्धरण सहज ही मिल जाते हैं :

लोग तो लागि कवित्त बनावैं पै मोहि तो मेरे कवित्त बनावत ।

तुलसीदास अपने भंगलाचरण में ही वाणी और विनायक का विचित्र संयोग कर अपनी कल्याणमयी सौंदर्य-भावना की व्यंजना कर देते हैं।

हिंदी के आधुनिक काव्यशास्त्र तथा काव्य के विषय में तो और भी अधिक क्षेत्र है। मैं यह मानता हूँ कि आरम्भ में जो रीति-ग्रंथ लिखे गये उनमें स्वतंत्र दृष्टि का प्रायः अभाव है—आधार चाहे भारतीय काव्यशास्त्र रहा हो या पाश्चात्य। परंतु वे भी अनुपयोगी नहीं थे। भारतीय दृष्टिकोण को समझने के लिए सर्वश्री अर्जुनदास केडिया, जगन्नाथप्रसाद भानु और सेठ कन्हैयालाल पोद्दार के ग्रंथों की उपादेयता अतर्क्य है, इसी प्रकार 'साहित्यालोचन' आदि ने पाश्चात्य काव्य-सिद्धांतों से परिचय प्राप्त कराने में बड़ी सहायता की है और इस दृष्टि से इन ग्रंथों का महत्त्व आज भी नगण्य नहीं है। परंतु हिंदी काव्यशास्त्र का स्वतंत्र रूप इनमें न मिलकर आचार्य रामचन्द्र शुक्ल आदि की समीक्षा में ही मिलता है। इधर आधुनिक काव्य और उससे सबद्ध अनेक प्रतिभाशाली कवियों की भूमिकाओं में हिंदी-काव्यशास्त्र के विकास के लिए अत्यंत पुष्ट आधार मिलता है। छायावाद में पंत आदि सक्षम कलाकारों ने जिस नवीन सौंदर्य-दृष्टि का उन्मेष किया है वह हिंदी की अपनी विभूति है जो बंगला और अंगरेजी की रोमानी छाया से स्वतंत्र है। कला की अंतर्चेतना और बाह्य अभिव्यंजना दोनों के विकास में उसका अपना विशिष्ट योगदान है जिसका उचित मूल्यांकन अभी होना है। यशोधरा और द्वापर, तुलसीदास, बापू और कुत्क्षेत्र, और इन सबकी मुकुटमणि—कामायनी—आधुनिक हिंदी काव्य की अनेक अनुपम कृतियाँ हैं; आप उन्हें संस्कृत या अंगरेजी के किस काव्य-रूप के अतर्गत लक्षण-बद्ध करेंगे? गद्य में भी इसी प्रकार विस्तृत क्षेत्र है : शुक्ल जी के या सियारामशरण के निबंधों को,

अथवा महादेवी के रेखाचित्रों को आप बलात् 'ऐसे' की किस परिभाषा में बाध-सकेंगे ? भारतीय और पाश्चात्य नाट्य-विधान के आरोप के कारण प्रसाद के नाटकों के साथ कितना अन्याय होता रहा है। मैंने अनेक साहित्य-मर्मज्ञों को यह कहते सुना है कि 'शेखर' उपन्यास नहीं है, वह उपन्यास और जीवनी के बीच की कोई वस्तु है। यहां कदाचित् आपके या किसी के मन में एक भ्रांति उत्पन्न हो सकती है और वह यह कि कहीं मैं इन ग्रंथों को आदर्श साहित्य-रूप मान लेने की सिफारिश तो नहीं कर रहा हूँ। नहीं, मैं इनके दोषों की उपेक्षा नहीं करना चाहता—और न इन्हें परिपूर्ण ही मान कर चलता हूँ। मेरा मंतव्य केवल यही है कि हिंदी आलोचनाशास्त्र का विकास हिंदी के आलोच्य साहित्य से निरपेक्ष होकर नहीं होना चाहिए। उसके निर्माण और विकास के लिए अनेक परिपुष्ट आधार विद्यमान हैं। आज उनके सम्यक् उपयोग की आवश्यकता है। यह उपयोग किस प्रकार हो सकता है ? इसके उत्तर में मेरा निवेदन है कि हिंदी साहित्य की परंपरा को आधार मान कर भारतीय तथा पाश्चात्य काव्यशास्त्रों के सामंजस्यपूर्ण पुनराख्यान के द्वारा यह महत्त्वपूर्ण कार्य सिद्ध हो सकता है। इसका दिशा-निर्देश आचार्य शुक्ल और कवि प्रसाद के विवेचन में मिल जाता है। शुक्लजी ने भारतीय सिद्धांतों का पाश्चात्य काव्यशास्त्र के अनुसार विवेचन-आख्यान किया है और प्रसाद जी ने पाश्चात्य सिद्धांतों का भारतीय चिन्ता-पद्धति के अनुसार।

इस प्रकार आरंभ में मैंने जो चार प्रश्न उठाये थे, उनमें से तीन का उत्तर मैं अपने मतानुसार दे चुका। अब चौथा प्रश्न शेष रह जाता है। उसका उत्तर देकर मैं इस वक्तव्य का उपसंहार करता हूँ। आज, जब प्रादेशिक भावनाएं भारतीय चेतना में संश्लिष्ट हो रही हैं, इस प्रकार का प्रयत्न क्या आवश्यक तथा उपयोगी होगा ? इस प्रश्न का उत्तर भी नकारात्मक नहीं हो सकता। इसमें सदेह नहीं कि राष्ट्रभाषा-पद पर आसीन होने के उपरांत हिंदी-साहित्य तथा भाषा दोनों का भारतीय आधार पर विकास होना आवश्यक है; परंतु हिंदी के विकास के लिए वे ही नियम लागू होने चाहिए जो मनोविज्ञान आदि में व्यक्तित्व के विकास के लिए निर्धारित हैं। व्यक्तित्व के विकास के लिए वातावरण में उपलब्ध सभी तत्त्वों का उचित उपयोग आवश्यक होता है, परंतु आधार व्यक्तित्व की मूल प्रवृत्तियां ही रहती हैं। इसी प्रकार हिंदी भाषा एवं साहित्य का विकास संस्कृत तथा द्रविड भाषाओं में निहित भारतीय परंपराओं तथा पाश्चात्य चिन्ताधाराओं के पोषक तत्त्वों के द्वारा होना सर्वथा श्रेयस्कर है, किंतु उसका आधारभूत व्यक्तित्व अक्षुण्ण रहना चाहिए। इस प्रकार हिंदी साहित्य के संश्लिष्ट व्यक्तित्व का विकास ही श्रेयस्कर है। व्यक्तित्व खोकर विकास कैसा ! संस्कृत काव्यशास्त्र का माहार अत्यंत विभूति-संपन्न है, इसमें कोई सदेह नहीं कर सकता। भरत से लेकर जगन्नाथ तक प्रसरित यह समृद्धि हमारी अमूल्य धाती है; इसका उचित अध्ययन अभी नहीं हुआ है। उधर प्लेटो से लेकर क्रोचे तक विस्तृत चिन्ताधारा भी हमें विदेशी शोषण की क्षतिपूर्ति में मिली है; उसका भी हमारा ज्ञान बड़ा कच्चा है। इन अभावों की पूर्ति के लिए हिंदी के मेधावी आलोचकों के

सामुदायिक प्रयत्न की अपेक्षा है, और उनके लिए यह कार्य किसी प्रकार दुष्कर नहीं है; क्योंकि यदि आप आत्म-श्लाघा न मानें तो मैं एक बार फिर निवेदन कर दूँ कि हिंदी का आलोचना-साहित्य आज कदाचित् उसका सबसे पुष्ट अंग है। इस प्रकार हिंदी के स्वतंत्र आलोचनाशास्त्र का सम्यक् विकास किया जा सकेगा; जिसका मूल आधार होगा—हिंदी के माध्यम से काव्य के चिरंतन सत्यो का अनुसंधान, जो भारतीय तथा पाश्चात्य काव्यशास्त्रों की समृद्ध परंपराओं से पोषण प्राप्त करेगा, परंतु उनकी व्याख्या या अनुवाद मात्र होकर नहीं रह जायेगा।

आलोचना की आलोचना

आधुनिक आलोचना का युग वहाँ से प्रारम्भ होता है जहाँ आचार्य शुक्ल ने उसे ले जाकर स्थित कर दिया था। इस समय साहित्य के इस अंग की यथोचित श्रीवृद्धि हो रही है उसकी धारा अनेकमुखी होकर प्रवाहित हो रही है। एक प्रकार से यह युग ही आलोचना-प्रधान है। आज हृदय पर बुद्धि का शासन बढ़ रहा है : हमारा दृष्टिकोण दार्शनिक, नैतिक अथवा भाव-प्रधान न रहकर बहुत कुछ बौद्धिक होता जा रहा है। इसीलिए आज का सभी साहित्य—कविता भी—आलोचना-प्रधान है। ऐसी दशा में प्रवृत्तियों की निश्चित सीमाएँ बाधना तो दुष्कर है, फिर भी कुछ-एक की ओर संकेत किया जा सकता है।

सबसे पहले तो हमें शास्त्रीय आलोचना-पद्धति मिलती है। इसके प्रतिनिधि हैं प० कृष्णशंकर शुक्ल, प० विश्वनाथप्रसाद मिश्र, बाबू गुलाबराय, डॉ० रामकुमार वर्मा, डॉ० सत्येन्द्र और प्रो० शिलीशुख। ये सज्जन सभी उच्चशिक्षा से सीधा संपर्क रखने वाले अध्यापक हैं। इनकी शैली में काव्य-वस्तु की अंतर्वृत्तियों के विश्लेषण की प्रवृत्ति पायी जाती है। स्वभावतः यह वर्ग विश्लेषणात्मक आलोचना का पोषक है। ये आलोचक समालोचना को भावुकता की क्रीड़ा नहीं समझते : ये तो गंभीर अध्ययन, विवेचन और स्पष्ट विश्लेषण को ही प्रधानता देते हैं। साहित्य के निश्चित सिद्धांतों में उनका अटल विश्वास है। साहित्यिक मान अटल है, उनकी व्याख्या का स्वरूप चाहे कितना ही भिन्न हो जाय—ऐसी इन विद्वानों की ध्रुव धारणा है। इन सभी में प्राच्य और पाश्चात्य आलोचना-पद्धतियों का सम्मिश्रण मिलेगा। ये लोग शुक्ल जी की रस-पद्धति के अनुसार रस, भाव, विभाव, अनुभाव आदि की विवेचना पाश्चात्य शैली से करते हैं। अर्थात् उनका विवेचन रूढ़ि-रूप में न करके मनोवैज्ञानिक दृष्टि से ही करते हैं।

इनका सबसे बड़ा गुण न्यायसंगत निष्पक्षता है। इनमें शुक्ल जी की-सी गंभीरता और घनता नहीं है, अतः उनकी शुष्कता हठवादिता भी नहीं है। यह आलोचना कभी-कभी किताबी हो जाने से जीवन से दूर पड़ जाती है।

यही शास्त्रीय पद्धति कुछ स्वतंत्र भावुक लेखकों में एक नवीन रूप धारण कर लेती है। इन लेखकों का आधार और विवेचन दोनों ही साहित्यिक हैं, इनका आधार प्रधान रूप से दार्शनिक है; और विवेचना में चिंता, कल्पना और भावुकता तीनों का योग रहता है। अतः यह आलोचना बहुत अशो तक सृजनात्मक

है। इसमें वस्तु का तार्किक विश्लेषण नहीं होता, परन्तु काव्य के अंतर में प्रवेश करने वाली एक नुकीली दृष्टि प्रायः मिलती है। साहित्य को ये विद्वान् एक चिरतन सत्य मानते हैं जिसकी अतर्घारा युग-युग की आत्मा में होकर निरवच्छिन्न बहती है। युग-धर्म का प्रभाव उसकी अभिव्यक्ति के स्वरूप पर ही पड़ता है, आत्मा का शुद्ध-बुद्ध रस प्रभावातीत है। इसलिए साहित्य का युग-धर्म से सहज-संबंध मानते हुए भी ये उसको केवल युग-धर्म की सृष्टि नहीं मानते। ये लोग जिस सिद्धांत को लेकर चलते हैं वह अत्यंत गहन, सूक्ष्म और मौलिक है। अतः उसके लिए अतःप्रवेशिनी तत्त्व-दृष्टि सर्वथा अनिवार्य है। साथ ही जिस आधार पर ये आलोचक खड़ा होना चाहते हैं वह निश्चित रूप से दृढ़ होना चाहिए। क्योंकि इसके बिना विवेचन स्वच्छ और स्पष्ट ही नहीं हो सकता—उसमें एक विचित्र उलझन और लपेट आ जाती है। श्री नन्ददुलारे वाजपेयी का भाषण मेरे कथन का जीवित प्रमाण है। श्री हजारीप्रसाद द्विवेदी, शान्तिप्रिय द्विवेदी, नन्ददुलारे वाजपेयी और रामनाथ 'सुमन' की आलोचनाओं में मूलाधार की यह एकता स्पष्ट है।

इस आलोचना-पद्धति का प्रमुख दूषण यह है कि वह वस्तु से प्रायः स्वतंत्र हो जाती है और स्वभावतः फार्म का तिरस्कार करती है।

इसी प्रवृत्ति की सीधी प्रतिक्रिया हमें हिंदी के उन आलोचकों में मिलती है जो साहित्य को युग की सृष्टि और आवश्यकता मानते हैं। इनका दृष्टिकोण सर्वथा सामाजिक (भौतिक) है। मार्क्स का यह सिद्धांत है कि मानव-मस्तिष्क की प्रत्येक क्रिया की व्याख्या पदार्थ के अनुसार की जा सकती है। इनका मौलिक आधार है। ये जिस प्रकार व्यक्ति को समाज की सृष्टि और उसका एक अविभाज्य अंग मानते हैं, इसी प्रकार साहित्य को भी समाजशास्त्र के मानदंड से परखते हैं। स्वभाव से, इनके दृष्टिकोण में सघन बौद्धिकता है; भावुकता—कम-से-कम भावावेश का पूर्ण रूप से बहिष्कार है। विदेश के आधुनिक साहित्य और उसकी वर्तमान बुद्धि-पूजा का इन लोगों पर गहरा प्रभाव है, और ये आलोचक स्वयं उन प्रवृत्तियों का अच्छा ज्ञान रखते हैं। अभी इनका साहित्य परिमाण में बहुत क्षीण है। परन्तु वह कुछ ऐसी बौद्धिक शक्ति लेकर आया है कि लोग चौंक-से पढ़ें हैं। हिंदी में यह 'प्रगति' की ही चेतना की एक सगक्त अभिव्यक्ति है। 'अज्ञेय', रामविलास शर्मा और शिवदानसिंह चौहान के फुटकर लेख इस प्रकार की आलोचना का पुरस्कार हैं। इनकी आलोचना का दोष उसकी एकांगिता है। उदाहरण के लिए देखिए रामविलास शर्मा का शरत्चन्द्र पर लिखा हुआ लेख।

चौथी श्रेणी में—(यह श्रेणी 'तोप श्रेणी' नहीं है)—वे आलोचक आते हैं जिनको हम प्रभाववादी कह सकते हैं।

इन आलोचकों का ध्येय विश्लेषण या अतः प्रवृत्तियों की गवेषणा नहीं होता। किसी ग्रंथ अथवा कृति को पढ़कर इनके मन पर जैसा प्रभाव पड़ता है, उसको वैसा ही अंकित कर देना इनकी विशेषता है। यह आलोचना अपने मूल रूप में फेंसनेबुल है और एक अत्यंत सस्कृत रुचि और सूक्ष्म-कोमल पकड़ की अपेक्षा करती है; तभी

लेखक की धारणाएं विश्वास-योग्य और कातिमान् हो सकती हैं; तभी उनका महत्त्व है। यह तो स्पष्ट ही है कि इस प्रकार की आलोचना अपने सुंदरतम रूप में भी गहन, साग' एवं क्रमबद्ध नहीं हो सकती, पाठक की उत्सुकता को जागृत करने के अतिरिक्त उसके ज्ञान में विशेष परिवृद्धि नहीं कर सकती। साथ ही इसमें निष्कपट मत-प्रदर्शन ही सब कुछ है अतः ईमानदारी की भी बड़ी जरूरत है। अनधिकारियों के हाथ में पड़ कर—और ऐसा आज प्रायः हो रहा है क्योंकि आलोचना की यह पद्धति सबसे सीधी और सरल है—यह शैली विक्षोभ और घृणा उत्पन्न करती है।

इस प्रसंग में केवल एक ही नाम उल्लेख्य है—प्रो० प्रकाशचन्द गुप्त, जो सिद्धांत रूप में तीसरे वर्ग के सहयोगी होने पर भी व्यवहार में एकांत प्रभाववादी हैं।

आज हमारी आलोचना इन्हीं सरणियों में होकर बह रही है।

कुछ पंडित रिसर्च और साहित्यशास्त्र के विवेचन में भी परिश्रम कर रहे हैं। डॉक्टर बडधवाल की निर्गुण काव्य-सबधी खोज और डॉक्टर माताप्रसाद, डॉक्टर बलदेवप्रसाद मिश्र, श्री सद्गुरुशरण अवस्थी की तुलसी-विषयक खोजें अपना महत्त्व रखती हैं। पर ये आलोचक प्रौढ पांडित्य के भार को लिये हुए रस की धारा से कुछ दूर चले जाते हैं।

साहित्यशास्त्र में भी नवीन और प्राचीन तथा पाश्चात्य एवं प्राच्य रीति-शास्त्रों का अध्ययन थोड़ा-बहुत चल ही रहा है। सुधाशुजी ने क्रांचे के अभिव्यजना-वाद, और इलाचन्द्र जोशी ने एडलर के मनोविश्लेषण की व्याख्या की है। ये दोनों व्याख्याएं अपने प्रारम्भिक रूप में ही हैं, लेखक अपने विषय को अधिक सुथरा नहीं बना सके।

इधर स्वर्गीय प्रसादजी और सुश्री महादेवी ने काव्य और कला की भारतीय दृष्टि से सर्वथा मौलिक विवेचना की है। डॉ० भगवानदास तथा बाबू गुलाबराय ने भारतीय रसशास्त्र का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण किया है, और सुधाशु जी ने जीवन की पृष्ठभूमि पर काव्य के तत्त्वों का स्पष्टीकरण। प्रेमचंदजी ने भी साहित्य और उसके कथा-भाग पर अत्यंत सुदृढ़ विचार प्रकट किये हैं।

इस प्रकार आज हिंदी का आलोचना-साहित्य अत्यंत समृद्ध है। उपर्युक्त प्रमुख लेखकों के अतिरिक्त हिंदी में ऐसे कई उदीयमान आलोचक काम कर रहे हैं जिनका भविष्य अत्यंत उज्ज्वल प्रतीत होता है। गत चार-पांच वर्षों से हिंदी-पाठक की विवेचना-शक्ति और उसका निर्णय कितना विवेक-सम्मत एवं बुद्धिपरक हो गया है, इसका अनुमान 'साहित्य-सदेश', 'विशाल भारत', 'हंस' और 'वीणा' के साधारण-से-साधारण लेख को पढ़कर ही किया जा सकता है।

आज केवल एक खतरा है—बढ़ती हुई एकागिता का, जो दूसरे पक्ष की ओर असहनशील होती चली जा रही है। वस्तुतः विभिन्नता जीवन-प्राचुर्य की द्योतक है। हमें उसका स्वागत करना चाहिए। आलोचक रसज्ञ-व्याख्याता है। रस को ग्रहण करना और अपनी शक्ति एवं मेधा के अनुसार दूसरों को सुलभ करना ही उसका कर्तव्य-कर्म है। फिर वह नियामक या नियंता होने का दंभ क्यों करे?

आधुनिक हिंदी-काव्य के आलोचक

पहला चरण

[“इनके—छायावादी कवियों के—भाव झूठे, इनकी भाषा झूठी, इनके छंद झूठे, इनके अलंकार झूठे....!”]

आधुनिक काव्य का प्रारंभ सन् १९२२-२३ से समझना चाहिए—जब प्रसाद, पत और निराला की कविताएं प्रभूत संख्या में प्रकाशित होकर हिंदी-जनता का ध्यान बरबस आकर्षित करने लग गई थी। यह द्विवेदी-युग का अंतिम चरण था। इस समय काव्य का अधिनायकत्व उन लोगों के हाथ में था जो दृढ़ नैतिक एवं शास्त्रीय मानों को मूल्यवान् का साधन बनाये हुए थे। द्विवेदी जी स्वयं, पं० पद्मसिंह शर्मा और ला० भगवानदीन इनमें मुख्य थे। ये विद्वान् सामाजिक क्षेत्र में भारतीय नीतिशास्त्र को जिस दृढ़ता से पकड़े हुए थे, काव्य-क्षेत्र में भारतीय साहित्य-शास्त्र का आधार भी इनका उतना ही दृढ़ था। अभी विदेशी रीति-नीति से संपर्क नहीं था और जो था भी केवल प्रतिक्रिया के रूप में ही। अतएव अपने आधार को पूरे बल से पकड़े रहने के कारण, साथ ही दृष्टि-क्षेत्र सीमित होने से, इन उस्तादों में अतर्क्य आत्मविश्वास आ गया था जिसका उपयोग वे कठोरता से करते थे। ऐसी परिस्थिति में अपनी हीनता से सङ्कुचित छायावाद का जन्म हुआ।

छायावाद के अंतर्वाह्य-निर्माण में विदेश का प्रभाव अति स्पष्ट था। अतः इस नवजात शिशु को दोगला समझकर नीति-विचारदो ने चारों ओर से उस पर प्रहार किये। वस, उसके जन्म, उसके शरीर, उसके रंग-रूप, उसकी वसन-सज्जा को एक साथ अवैध घोषित कर दिया गया। उस समय छायावाद का रूप अनिश्चित था। उसमें अति हो रही थी। यह सत्य है। परंतु ये आत्मविश्वासी विद्वान् उल्टे उस्तरे से उसकी हजामत बना रहे थे, इसमें भी सदेह नहीं। अंगरेजी रोमांटिक कविता के (जिसका प्रत्यक्ष प्रभाव छायावाद पर पड़ रहा था) स्वरूप, उसकी अनुभूति-अभिव्यक्ति एवं उसके महत्त्व में ये लोग अपरिचित थे; और पुराने साहित्य-शास्त्र के स्थूल नियमों द्वारा उसे परखने का अनुचित प्रयत्न कर रहे थे। इसलिए पन्त की मधुर-कोमल कला में, प्रसाद की गहरी जिज्ञासामयी अनुभूति में, अथवा निराला के निर्मुक्त कल्पना-प्रवाह में उन्हें कोई मौदर्य नहीं दिखाई दिया, यह आश्चर्य की बात नहीं।

इस युग में छायावाद की पीठ थपथपाने वाले आलोचक केवल मिश्रबन्धु थे,

जिनकी आलोचनात्मक दृष्टि चाहे जैसी अस्थिर रही हो पर व्यापक अवश्य थी। विदेशी साहित्य के अध्ययन से उनके मन में उदारता आ गई थी। इसी कारण वे नवीनता और विविधता का स्वागत करने की क्षमता रखते थे। फिर भी आधुनिक काव्य की आलोचना का रूप अपने शशवकाल में पूर्णतया अनुदार रहा।

दूसरा चरण

[“छायावाद की कविता में सबसे अधिक खटकने वाली बात उसके भावों की अप्रसादकता है। इस संसार के उस पार जो जीवन है, उसका रहस्य जान लेना सबके लिए सुगम नहीं। पर इस कारण निराश होने की आवश्यकता नहीं। समय के प्रभाव से जब यह प्रभाव संयत प्रणालियों में चलने लगेगा तब हिंदी कविता का यह नवीन विकास बड़ा मनोरम होगा।”]

इसके उपरांत आचार्य शुक्ल, बाबू श्यामसुन्दरदास और श्री पदुमलाल पुन्नालाल बख्शी ने आलोचना-क्षेत्र में पदार्पण किया। इस समय तक छायावाद अपनी जड़ें जमा चुका था। उसका यौवन अपनी रंगीनी से जगमगा उठा था, ‘पल्लव’, ‘परिमल’, ‘आसू’ प्रकाशित हो चुके थे। फिर भी अभी वह नव-शिक्षितों की ही वस्तु थी, पंडितों की नहीं। पंडितों का भाव उनके प्रति स्नान्दरी का ही था; और यह भावना मूर्तिमंत हो उठी थी आचार्य शुक्ल में, जिन्होंने बहुत शीघ्र ही इस युग की आलोचनात्मक शक्तियों को अपने में केन्द्रित कर लिया था।

शुक्लजी की प्रतिभा अपरिमेय थी। उनकी दृष्टि में अद्भुत गहराई, पकड़ में गजब की मजबूती और प्रतिपादन में अपूर्व प्रौढ़ता थी। साथ ही उन्होंने पाश्चात्य एवं पौरस्त्य साहित्य का विवेचनात्मक अध्ययन किया था। अतः उन्होंने जो छायावाद पर प्रहार किये वे काफी समझ-बूझकर किये। छायावाद पर पड़े हुए बाह्य प्रभावों के विषय में वे एकदम निष्ठांत थे। उन्होंने विदेश की रोमांटिक कविता, सौंदर्यशास्त्र, अभिव्यंजनावाद, और बंगला के रवीन्द्रनाथ के प्रभावों का अपने ढंग से विवेचन किया। शुक्लजी ने स्वदेश-विदेश की आलोचना-पद्धतियों का मनन करने के उपरांत अपने काव्य-सिद्धांत स्थिर किये थे, जिन पर वे अत तक अटल रहे। ये सिद्धांत यद्यपि अब तक के सभी सिद्धांतों की अपेक्षा अधिक मनोवैज्ञानिक और तर्कसंगत थे, परंतु इनका मानसिक आधार नैतिकता के ऊपर ही टिका हुआ था। कारण यह है कि शुक्लजी के व्यक्तित्व का निर्माण बहुत-कुछ सुधार-युग में हो चुका था, अतः उनके ये संस्कार विदेशी शिक्षा-दीक्षा के बीच भी जड़ पकड़े रहे। यहाँ यह स्वीकार करना उचित होगा कि नीति (शिव) का मनोविज्ञान (सत्य) एवं सौंदर्यशास्त्र (सुंदर) के साथ जितना सामंजस्य संभव था, उतना शुक्लजी ने कुशलता से एक मर्मज्ञ आचार्य की भांति किया। फिर भी छायावाद तो एकदम अनीति (?) की राह पर था। वह तो काव्य को काव्य के लिए मानता था! अतः आचार्य मरते दम तक उससे समझौता न

कर मके ।

इमके अतिरिक्त कुछ और भी आनुपंगिक कारण थे—

१ शुक्लजी काव्यानंद को एक निश्चित, साधारण अनुभूति मानते थे । इसके विपरीत छायावाद सौंदर्यानिंद को एक स्वतंत्र एवं असाधारण अनुभूति मानता था ।

२ शुक्लजी काव्य के क्षेत्र में भी सगुणोपासक थे । वे व्यक्त एवं मूर्त अनुभूति को ही महत्त्व देते थे । परंतु छायावाद में अमूर्त एवं अर्धव्यक्त अनुभूतियों का विशेष मान था, उसमें अवचेतन की प्रधानता थी ।

३. शुक्लजी का दृष्टिकोण एकांत बौद्धिक और विवेक-सम्मत था । छायावाद बौद्धिकता के विरुद्ध प्रतिक्रिया थी, इसमें रहस्य और अद्भुत की जिज्ञासा थी जो कुछ अंशों में अवश्य विवेकशीलता की समझ से बाहर थी ।

४ शुक्लजी काव्य-शक्ति के पूर्ण विकास के लिए जीवन-काव्य को ही उपयुक्त मानते थे; छायावाद स्फुट गीतियों का भंडार था ।

५. छायावाद की अभिव्यंजना में भी असाधारणता, विशेषकर लक्षणा का दुरुपयोग, देखकर वे चिढ़ गए थे ।

वाद में समय का प्रमाण-पत्र मिलने के उपरांत आचार्य की दृष्टि तो बदली परंतु दृष्टिकोण नहीं बदला । अतः छायावाद के कवियों की प्रशंसा भी उन्होंने अपने सिद्धांतों के ही अनुसार की । उन्होंने उसकी अनुभूति की अपेक्षा अभिव्यक्ति को ही अधिक दाद दी—ठीक जैसा सूर के साथ किया है । यही उनका विश्वास था, यही उनकी शक्ति थी ।

शक्ति सर्वांगीण नहीं होती : वह सर्वत्र ही अपना एक-सा प्रभाव नहीं दिखा सकती । इस रूप में उसको देखना भी भूल है, उसकी तो घनता देखिए । आज यही बात न मोचकर हम लोग घनीभूत-पांडित्य के उस आचार्य को 'रिप बॉन विगिल' आदि उपाधियां प्रदान कर अपनी कृतज्ञता का परिचय दे रहे हैं । प्रत्यक्ष रूप में चाहे शुक्ल जी ने आधुनिक काव्य का मार्गविरोध किया हो, परंतु अप्रत्यक्ष रूप में उनका प्रभाव स्वस्थ ही रहा । निराला और प्रसाद जैसे शक्ति-स्रोतों से निस्तृत इस छायावाद-प्रवाह को उचित गति और स्थिर वेग देने के लिए आचार्य शुक्ल जैसी चट्टान की ही आवश्यकता थी ।

वावू श्यामसुन्दरदास में समझौते की प्रवृत्ति आरंभ से ही रही है । इसका कारण है उनका अपेक्षाकृत विस्तृत कार्यक्षेत्र । वावूसाहब ने कृपापूर्वक इन कवियों का उल्लेख अपने इतिहास में किया और बहुत ही शिष्ट एवं विवेकयुक्त शब्दों में अपना आक्षेप भी व्यक्त किया :

“छायावाद की कविता में सबसे खटकने वाली बात उसके भावों की अप्रसाद-कता है । इस मंसार के उस पार जो जीवन है, उसका रहस्य जान लेना सब के लिए सुगम नहीं है । दार्शनिक सिद्धांतों की अनुभूति भी सब का काम नहीं है ।”

वावूसाहब का यह दृष्टिकोण उस समय के भ्रातृ दृष्टिकोण का दर्पण है । सचमुच उस समय तक आलोचक छायावाद और रहस्यवाद के बीच अंतर स्पष्ट नहीं

कर सके थे। उन्हें यह भी निश्चित नहीं था कि दोनों में अंतर है भी या नहीं। प्रायः छायावाद को रहस्यवाद से एकरूप करते हुए वे लोग उसको विकृत रूप में देख रहे थे। हरिऔधजी लिखित 'नीहार' की भूमिका इसका प्रमाण है। साथ ही कवि स्वयं भी रहस्यवादी आवरण को मोहपूर्वक धारण करना चाहते थे। सचमुच यह भ्रम बहुत दूर तक चला है। अभी कुछ दिन पूर्व ही अपने एक रहस्यवादी मित्र को यह कहते हुए सुनकर मैं दंग रह गया कि आपको कैसे मालूम कि हमारे जीवन में साधना नहीं है? ऐसी दशा में उस समय के विद्वान्, जो काल-सीमाओं से आबद्ध थे, यदि इन रेखाओं को स्पष्ट न कर सके तो क्या आश्चर्य!

इन्हीं दिनों बख्शीजी भी साहित्य-क्षेत्र के मध्य में आसीन थे। बख्शीजी का विदेशी साहित्य का व्यापक अध्ययन था। वैसे तो यह विशेषता पिछले दो विद्वानों में भी थी, परंतु उनकी अपेक्षा बख्शीजी एक कदम और आगे बढ़ गये थे। उन्होंने विदेशी साहित्य की कल्चर को भी ग्रहण कर लिया था। इस कारण उनकी दृष्टि उदार थी, उनमें स्नॉबरी नहीं रह गई थी। उन्होंने छायावाद के काव्य-गुण को पहचानते हुए ही उसका आदर किया, उसे आश्रय-मात्र नहीं दिया। परंतु छायावाद और रहस्यवाद के अंतर का स्वरूप बख्शीजी भी व्यक्त न कर सके, यद्यपि उसके अस्तित्व के विषय में इन्हें कोई भ्रम नहीं था।

इस प्रकार दूसरे चरण में छायावाद की रूपरेखा स्पष्ट न हो सकी, उसका मूल्यांकन तो दूर रहा। इस समय तक केवल एक ही लेख ऐसा लिखा गया था जिसका महत्त्व आज अक्षुण्ण है। वह थी स्वयं कवि पंत की लिखी हुई 'पल्लव' की भूमिका, जिसमें छायावाद के बाह्य उपादानों की—शब्द, व्याकरण, छंद आदि की सुलझी हुई मौलिक व्याख्या थी। हिंदी का आलोचक शब्दों की केवल अर्थव्यंजना से ही परिचित था। पंतजी ने हिंदी में पहली बार उनकी स्वर-व्यंजना के रहस्यों का विवेचन करते हुए सौंदर्यालोचन में मौलिक श्रीवृद्धि की। छायावाद की कला के विवेचन में यह भूमिका सदैव ही आलोचकों की पथ-प्रदर्शिका रही है। अंतरात्मा का विश्लेषण अब भी अछूता था।

तीसरा चरण

[“इस (छायावाद) को हम पं० रामचन्द्र शुक्लजी के कथनानुसार केवल अभिव्यक्ति की लाक्षणिक प्रणाली-विशेष नहीं मान सकेंगे। इसमें नूतन सांस्कृतिक मनोभावनाओं का उद्गम है और एक स्वतंत्र दर्शन की नियोजना भी। पूर्ववर्ती काव्य से इसका स्पष्टतः पृथक् अस्तित्व और गहराई है।”]

छायावाद का अब एक व्यापक प्रभाव था। उसका जादू हरिऔध और मथिलीशरण के सिर पर चढ़कर बोल रहा था। अब उसे आलोचकों के कृपाकटाक्ष की अपेक्षा नहीं थी। अब तो आलोचक स्वयं उसी के सहारे अपनी शक्ति आजमाने की अभिलाषा करते थे। प्रसाद और पंत की सर्वमान्यता असंदिग्ध थी—प्रसाद की,

उनकी करुण अनुभूति एवं भाव-विलास के कारण, और पंत की, उनकी सूक्ष्म-कोमल माधुरी एवं कला-विलास के कारण । महादेवी ने गीति-शैली को अपना लिया था । अनसंधे तोरुगीतो के ढाँचे में नवीन भावना और नवीन रूप-रंग भरकर उन्होंने हिंदी-मसार को मोह-मुग्ध कर लिया था । निराला का स्थान इस समय तक संदिग्ध था—उनकी अवाध प्रतिभा एवं एकांत विरोधी स्वर अभी लोगों के हृदय में नहीं बैठ सके थे—यद्यपि कुछ लोग आतंकित अवश्य हो गए थे ।

तभी श्री नन्ददुलारे वाजपेयी का शुभागमन हुआ । हिंदी का यह पहला आलोचक था जिसने निर्भीक और निर्भीत होकर छायावाद के महत्त्व को स्वीकृत और अधिष्ठित किया । वाजपेयी ने छायावाद का पृथक् रूप देखा और प्रसाद एवं निराला की आलोचना करते हुए उसकी मानसिक भूमि का विश्लेषण किया । वाजपेयी जी गंभीर आलोचक हैं । उन्होंने गहरे में जाकर अतस्तत्त्वों को ग्रहण करने का प्रयत्न किया; और उनके परिश्रम के फलस्वरूप—यद्यपि बहुत बाद में—कुछ स्थायी तत्त्व भी प्राप्त हुए ।

१ आधुनिक छायावाद दृश्यमान मानव-जीवन को ही लक्ष्य मानकर उसकी अलौकिकता की भाँकी देखता है । रहस्यवाद के दो रूप हैं : एक परोक्ष (सूफी) रहस्यवाद, दूसरा प्राकृतिक (अपरोक्ष) रहस्यवाद । आज का रहस्यवाद प्रायः दूसरे प्रकार का ही है ।

२ छायावाद की सौंदर्य-कल्पनाएं प्रधानतः अशरीरी हैं ।

परंतु इनके विवेचन में एक दोष था । इन्होंने छायावाद के ऊपर दार्शनिक आवरण इतना अधिक चढ़ा दिया कि न तो वह स्वयं ही अपना आशय स्पष्ट कर सके और न छायावाद ही उसको बहाना कर सका । इसका कारण यह था कि इन्होंने छायावाद की अधिकांश मूल प्रवृत्तियों का उद्गम प्रसाद जी की तरह भारतीय दर्शन को ही माना, विदेशी रोमांटिक स्कूल और इस युग की सामाजिक कुठाओं का—विशेषकर सेक्स-संवर्धी कुठाओं का—प्रभाव यह उचित मात्रा में स्वीकार न कर सके । इसके प्रतिरिक्त बला-पदा में इन्हें जैसे कुछ कहने को ही नहीं था ।

इनके कुछ समय बाद ही अपनी भावुकता के भार से दबे शांतिप्रिय आये । ये सीधे कवि-लोक में आ रहे थे, कुठित परिस्थितियों ने इनकी वृत्तियों को एकदम अत-मूर्खी कर दिया था । अतः इनकी प्रभाव-ग्राहिणी शक्ति अत्यधिक तीव्र और उसके परिणामस्वरूप इनकी भाव-प्रतिक्रियाएं सूक्ष्म और नुकीली हो गई थी । छायावाद के अनुभूति-पक्ष में इन्होंने मार्मिक विवेचन किया और बहुत-कुछ इनकी ही कृपा से सबसे पहले हिंदी वाले छायावाद की उर्मिल भावनाओं एवं सौंदर्य-चिन्तों को समझ सके । किसी लेखक ने—जायद आचार्य जानकीवल्लभ शास्त्री ने—इनकी आलोचना को गीतमयी कहा है । मैं समझता हूँ, उसका विवेचन इससे अधिक उपयुक्त नहीं हो सकता । बस, यही उनकी शक्ति है और यही सीमा । लिरिकल होने के कारण शांति-प्रियजी की भावनाएं तरल हैं यह उनकी शक्ति है । उनके विचार भी उतने ही तरल हैं : यह उनकी सीमा है । इसलिए शांतिप्रियजी आधुनिक युग के काव्य, विशेषकर

छायावाद के रस का आस्वादन तो करा सके लेकिन स्वरूप स्पष्ट नहीं कर सके ।

उपर्युक्त दोनों विद्वानों की आलोचना रोमांटिक आलोचना थी । हिंदी में अभी वह समय नहीं आया था कि लोग रोमांटिक कविता के साथ रोमांटिक आलोचना को भी समझ और पढ़ सकें । कविता के विषय में तो उनकी परंपरागत धारणा पराजय स्वीकार कर चुकी थी । परंतु समालोचना भी कविता की भांति दुरूह हो, यह वे एकदम बर्दाश्त करने को तैयार नहीं थे । अतएव छायावादी आलोचना या उड़ती आलोचना कहकर पंडित-समाज उसकी उपेक्षा कर रहा था ।

इसी समय कुछ आगे-आगे शास्त्रज्ञ पंडितों की एक टोली भी इसी ओर मुड़ी । इनमें पंडित हजारीप्रसाद द्विवेदी, बाबू गुलाबराय और पंडित कृष्णशंकर शुक्ल मुख्य थे । हजारीप्रसादजी एकदम क्लासिकल विद्वान् हैं । उनका संस्कृत-साहित्य का अध्ययन गहन और विस्तृत है । साथ ही उनको शांतिनिकेतन के साहित्यिक वातावरण में रहकर अपने पांडित्य का संस्कार करने का अवसर भी मिला है । अतएव प्राचीन और नवीन दोनों के उचित संयोग से द्विवेदीजी की आलोचना की आधार-भूमि अत्यंत दृढ़ हो गई है । आज से छह-सात वर्ष पूर्व इन्होंने 'विशाल भारत' में नवीन काव्य-ग्रंथों की आलोचना करते हुए आधुनिक काव्य का विवेचन किया था । यह विवेचन परिमाण में यद्यपि अत्यंत अपर्याप्त था, परंतु पिछले दोनों आलोचकों की अपेक्षा पुष्ट एवं सुथरा था । साथ ही शास्त्रीय होने के कारण हिंदी-भाठकों पर उसका अच्छा प्रभाव पड़ा । लोग सोचने लगे—छायावाद शास्त्र-सम्मत भी है ।

वास्तव में द्विवेदीजी की प्रतिभा का विकास बाद में हुआ और उनका क्षेत्र भी बदल गया । अतएव आधुनिक हिंदी काव्य पर उनका आभार अपेक्षाकृत कम है ।

तभी बाबू गुलाबराय ने इस क्षेत्र में प्रवेश किया । बाबूजी हिंदी के पुराने विद्वान् हैं—एकदम उत्तर-द्विवेदीकालीन । वे इस समय से बहुत पहले ही दर्शन, निबंध एवं रसशास्त्र में प्रतिष्ठा प्राप्त कर चुके थे । अतः उनके वक्तव्यों को लोगो ने श्रद्धा से पढ़ा । बाबूजी ने छायावाद के दार्शनिक पक्ष को स्पष्ट करने में यथेष्ट योग दिया । उनका—शायद इंदौर साहित्य-सम्मेलन में पढ़ा हुआ—'हिंदी कविता में रहस्यवाद' शीर्षक लेख आधुनिक काव्य के विचार-पक्ष का प्रौढ़ समर्थन था । आधुनिक कवियों की अनंत और असीम विषयक जिज्ञासा की वह एक अच्छी सफाई थी । उसके कुछ दिन बाद फिर उन्होंने अपने 'सुबोध इतिहास' में नवीन कविता-धारा की सुलभी और विस्तृत व्याख्या उपस्थित की जो अपना पृथक् अस्तित्व रखती है ।

आधुनिक काव्य की पूर्ण प्रतिष्ठा तब हुई जब कृष्णशंकर शुक्ल ने अपने इतिहास में उसका अत्यंत सहृदयतापूर्वक विवेचन किया । यह ठीक है कि कृष्णशंकरजी ने तो छायावाद का रूप ही स्पष्ट कर पाये हैं और न नवीन कविता की अन्य चिन्ता-धाराओं का ही सम्यक् विश्लेषण कर सके हैं । प्रवृत्तियों का विश्लेषण उनके इतिहास की सबसे बड़ी कमजोरी है । परंतु चिर-उपेक्षित आधुनिक कवियों की प्रतिभा को स्वीकार करने वाले शुक्ल स्कूल के ये पहले विद्वान् थे । पृथक् रूप में प्रसाद, पत और निराला की कविता की उन्होंने शास्त्रीय ढंग पर विस्तृत आलोचना की और इसमें संदेह

नहीं कि पंडित समाज में इन्हें आदर प्राप्त कराने का श्रेय बहुत-कुछ कृष्णशंकरजी को ही है।

इस प्रकार तीसरे चरण में एक बड़ी मंजिल तय हुई। आधुनिक काव्य पर काफी सोचा और समझा गया। नंददुलारे वाजपयी ने उसके मानस-पक्ष का, बाबू गुलाबराय ने विचार-पक्ष का और शांतिप्रिय द्विवेदी ने हृदय-पक्ष का सुंदर और प्रौढ़ विवेचन किया। कला-पक्ष भी उपेक्षित न रहा। प्रतिनिधि कलाकार पंत की सौंदर्य-दृष्टि का विश्लेषण हुआ। साथ ही, सत्येन्द्रजी ने गुप्तजी की कला का सूक्ष्म विवेचन किया और श्रीयुक्त सुधांशु ने नई कविता की अभिव्यञ्जना-पद्धति की क्रीचे के आधार पर व्याख्या की।

संक्षेप में आलोचना के तीसरे चरण का उत्तराधिकार यह है :

१. हिंदी में रोमांटिक आलोचना का जन्म हुआ। अब तक अधिकतर वस्तु-गत विवेचन का प्राधान्य था। अब भागवत विवेचन भी आरंभ हुआ और आलोचना स्पष्ट रूप से सृजनात्मक अतएव सरस होने लगी।

२. युग-युग के अंतर में बहती हुई चिरंतन जीवन-धारा से साहित्य का सीधा संबंध स्थापित करते हुए उसकी इसी रूप में व्याख्या की गई।

३. अनुभूतियों का विश्लेषण होने लगा। अवचेतन और अर्धचेतन की भी यथाशक्ति छानबीन होने लगी।

४. कला का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण प्रारंभ हुआ। अभिव्यञ्जना और अनुभूति का सीधा संबंध समझा गया।

चौथा चरण

[“संक्षेप में, पूँजीवादी समाज की वास्तविकता ने इन छायावादी कवियों को इतना अहंवादी, आत्मापेक्षी, समाज-विरोधी और व्यक्तिवादी बना दिया है कि वे अपने असंतोष का अस्त्र भी फेंक चुके हैं। उनका मैं, उनकी अंतःप्रेरणाएं, सामूहिक व्यक्तित्व का मैं या समाज के द्वारा ग्रहण की गई अंतःप्रेरणाएं नहीं रही।” “खेद केवल इस बात का है कि जीवन और स्वतंत्रता की आवश्यकता की चेतना के अभाव ने उनकी चिर-अधीरता और चिर-असंतुष्टि का दुरुपयोग कर उनमें अपने जीवन की निरर्थकता में सार्थकता का आभास प्रदान करने वाली निरर्थक कला के प्रति आसक्ति उत्पन्न कर दी है।”]

सन् १९३७-३८ से छायावाद के विरुद्ध प्रतिक्रिया प्रारंभ हो गई। यहाँ से हमारा चौथा चरण आरंभ होता है।

इस प्रतिक्रिया के साहित्यिक और सामाजिक कारण थे। साहित्यिक कारण था छायावादी अनुभूतियों की तरल सूक्ष्मताएं, जिनके परिणामस्वरूप उसमें रक्त-मांस की कमी हो रही थी। सामाजिक कारण था जीवन में आध्यात्मिक और सूक्ष्म-संस्कृत के

विरुद्ध भौतिक और स्थूल-प्राकृत का आह्वान, अर्थात् गांधीवाद को समाजवाद का चेलेंज । इस आह्वान की अभिव्यक्ति हुई प्रगतिवाद ।

प्रगतिवाद अपने स्वरूप में ही आलोचनात्मक है : इसका दृष्टिकोण बौद्धिक है । अतएव इसको जन्म से पूर्व ही आलोचना का वरद हस्त मिल गया । छायावाद जहाँ अपनी हीनता से सफाई देता हुआ—शांतिप्रिय द्विवेदीजी की तरह—आया था वहाँ प्रगतिवाद श्रेष्ठता के गर्व से उन्मत्त प्रचलित विश्वासों को फटकारता हुआ आया । फिर भी यह निर्विवाद है कि प्रगतिवाद आज की जीवित शक्ति है, यद्यपि इसका स्वरूप अभी स्थिर होना है । आज की प्रगति-कविता सबसे अधिक कवि पंत की ऋणी है, जिनके व्यक्तित्व के द्वारा उसे गौरव मिला । आलोचना के क्षेत्र में भी उनका आभार गहन है । सबसे पूर्व उनके ही 'रूपाम' में लिखे सपादकीयों ने भौतिक एवं स्थूल की उपादेयता को सुनिश्चित शारीर्य के साथ व्यक्त किया और साहित्यिक प्रतिमानों में समय की मांग के अनुसार परिवर्तन करने की आवश्यकता पर बल दिया । इसके अतिरिक्त उनकी 'युगवाणी' और 'ग्राम्या' की अनेक कविताएँ स्वयं प्रगति की प्रौढ़ विवेचना हैं ।

'रूपाम' के साथ ही 'हंस' ने बलपूर्वक प्रगति का आचल पकड़ा । 'हंस' को स्वर्गीय प्रेमचंदजी अपने अंतिम दिनों में बहुत-कुछ प्रगतिशील सामग्री दे गये थे । 'हंस' ने उसे परिश्रम से सजोये रखा और धीरे-धीरे अपने स्टेडबैंक को मजबूत किया ।

हिंदी में प्रगतिशीलता की पुकार होते ही वह अपना निश्चित दृष्टिकोण लेकर सामने आ गया । अनेक लेखकों ने उसमें प्रगति की आवाज उठाई और लेखों की ऋणी लग गई । प्रारंभिक प्रयत्न होने के कारण उनमें उत्साह और भाव-बल तो था, पर विश्लेषण का एकदम अभाव था । अभी तक वे लेखक प्रगति की कविता को राष्ट्रीय कविता से पृथक् कर के नहीं देख सके थे । यही कारण है कि उस समय प्रगति की परिधि में मैथिली बाबू भी आ जाते थे, जबकि आज वे घोर प्रतिक्रियावादी समझे जाते हैं । अतएव इन लेखों के द्वारा प्रगति की रूपरेखा तो न बन पायी परंतु उसका प्रचार अवश्य हुआ, जिसके लिए वह सबसे अधिक आभारी है प्रो० प्रकाशचंद्र गुप्त की । इनकी नवीन-प्रिय संस्कृत रुचि और निष्कपट उत्साह ने प्रगति को यथेष्ट सम्मान दिया और इनकी कृपा से कुछ हाथ-पैर मारते हुए कवि बाहर प्रकाश में भी आये । फिर भी प्रगति की सीमाएँ निर्धारित करने वाले पहले आलोचक हैं शिवदानसिंह चौहान ।

ऐसा मालूम पड़ता है कि चौहानजी ने काफी दिनों तक चुपचाप विदेशी प्रगति-साहित्य का, विशेषकर उसके आलोचना-भाग का, अध्ययन करने के उपरांत हिंदी में लिखना आरंभ किया । इसलिए इनके प्रारंभिक वक्तव्यों में ही निश्चय और विश्वास मिला । इन्होंने ही सबसे पहले प्रगति के तत्त्वों का विश्लेषण कर उसकी सामाजिक चेतना एवं दार्शनिक आधार को स्पष्ट करते हुए उनका भौतिक व्याख्यान किया । शिवदानसिंहजी का साहित्य परिमाण में अत्यंत स्वल्प है, इनके लेखों को प्रकाश-स्तंभ कहना वर्गोत्साह में आकर हिंदी के आलोचना-साहित्य का अपमान करना है । एक तो इनकी व्याख्या विदेशी साहित्य से परिचित व्यक्ति के लिए पूर्णतः नवीन नहीं है, दूसरे उसमें अभी वस्तु के विश्लेषण के साथ सिद्धांत का आरोप भी काफी है, और तीसरे

वह एकदम एकांगी है। परंतु यह मानना अनिवार्य है कि उनकी दृष्टि गहरी और स्थिर एवं विश्वास अतर्क्य है। साथ ही प्रगतिवर्ग के अन्य आलोचकों की अपेक्षा उनमें कहीं अधिक विवेक और उदारता है जो उनके आत्मविश्वास की द्योतक है।

आलोचना में मार्क्स के दृष्टिकोण को इनसे कुछ पूर्व अज्ञेय और रामविलास शर्मा ग्रहण कर चुके थे। इन दोनों में एक बात समान है; वह यह कि ये क्रांति के समान ही परंपरा के भी भक्त हैं। अज्ञेय के लेखों का संग्रह 'त्रिशंकु', जिसमें उन्होंने भौतिक आधार पर ही आधुनिक कला और साहित्य का विवेचन किया है, आज तीन-चार वर्ष से प्रेस के कक्ष में सुरक्षित है। अज्ञेय में सूक्ष्मता के साथ शक्ति भी है। इनका यह दोष है कि कभी-कभी ये टेकनीक के मोहवश या कुछ बहुत गहरी और नयी बात कहने के प्रयत्न में अपनी ही निबिडता में उलझ जाते हैं। रामविलास की आलोचना उनके व्यक्तित्व के समान ही दृढ़, खरी और कुछ खड़ी भी होती है। आज उनके जो लेख निकल रहे हैं उन्हें देखकर ऐसा प्रतीत होता है मानो उनकी प्रवृत्ति विश्लेषण की जटिलताओं में न पड़कर, जैनेन्द्रजी की शब्दावली में, दो-टुक बात कहने की ओर होती जा रही है। वात्स्यायन तो अपने व्यक्तिवाद के कारण अभी प्रगति की सीमा-रेखा पर ही खड़े हैं, परंतु रामविलास ने अब प्रगतिवाद का पौरोहित्य स्वीकार कर लिया है। इन लोगों के द्वारा प्रगतिवाद का प्रतिपादन और छायावाद का विरोध उग्र रूप में हो रहा है।

छायावाद के विरुद्ध किये गये आक्षेपों का समाधान सुश्री महादेवी वर्मा ने अपनी मूमिकाओं और 'चिंतन के क्षणों में' द्वारा किया है, जिनमें साहित्य के सनातन सिद्धांतों के आलोक में आधुनिक काव्य की गतिविधि को विश्वस्त रूप में परखा गया है। आज पल-पल परिवर्तित मानों के बवंडर में खोया हुआ साहित्य का विद्यार्थी उनके द्वारा वाञ्छित स्थिरता प्राप्त कर सकता है। आलोक-स्तम्भ आज इन्हीं कहा जा सकता है।

हमारे चौथे चरण का अभी पहला निक्षेप है। परंतु, जैसा अभी मैंने निवेदन किया, प्रगति का मूल ही आलोचनात्मक है। अतएव इन दो-तीन वर्षों में ही उसके प्रभाववश हिंदी-आलोचना में स्फुटि आ गई है। प्रगतिवाद की सबसे बड़ी देन है मार्क्स का दृष्टिकोण। साहित्य की सामाजिक चेतनाओं का अध्ययन स्वयं मनोरंजक है—उसके द्वारा साहित्य की अतर्वृत्तियों पर एक नवीन प्रकाश पड़ता है। प्रगति का दूसरा शुभ प्रभाव यह हुआ कि आलोचना में बौद्धिकता की शक्ति आ गई है, जिससे विश्लेषण का गौरव बढ़ने लगा है। विश्लेषण में अभी मार्क्स की ही सहायता ली जा रही है, फ्रायड की अंतःप्रवेशिनी दृष्टि अभी हिंदी को नहीं मिली। परंतु कुछ आलोचक उधर प्रयत्नशील अवश्य हैं, और हमारा विश्वास है कि मार्क्स और फ्रायड का संयुक्त, विवेकयुक्त—क्योंकि बिना इसके भयंकर छीछालेदर की संभावना है—उपयोग हिंदी साहित्य के सूक्ष्मतम तत्त्वों को प्रकाश में ले आएगा।

स्वतंत्रता के पश्चात् हिंदी-आलोचना

स्वतंत्रता के पश्चात् हिंदी-आलोचना के साथ मेरा सक्रिय संबन्ध रहा है। उस पर वार्त्ता करने के लिए आमंत्रण देना मेरे साथ वैसा ही अन्याय है जैसा अभिनेता से दर्शक की तटस्थ दृष्टि की अपेक्षा करना। और, फिर मुझे तो छद्मनाम की सुविधा भी प्राप्त नहीं है।

सन् १९४७ के बाद का युग सृजन की अपेक्षा निर्माण का ही युग अधिक है, यह बात मैं कई बार कह चुका हूँ। आलोचना सर्जना है या रचना, इस विषय में आलोचना के शैशवकाल में बड़ा विवाद रहा। मुझे याद है कि हमारे किसी परीक्षा-पत्र में एक प्रश्न यह था कि आलोचना कला है या विज्ञान? मुझे याद नहीं कि उस समय मैंने इसका क्या उत्तर दिया था परन्तु इस समय सहज ही एक समाधान मेरे मन में आया है—आलोचना कला का विज्ञान है। भारतीय शब्द साहित्य-विद्या या साहित्यशास्त्र का ठीक यही अर्थ है। मैं कहना यह चाहता हूँ कि सर्जनात्मक साहित्य का अंग होते हुए भी आलोचना उस अर्थ में कला नहीं हो सकती जिस अर्थ में कविता, नाटक या उपन्यास। रस-सृष्टि के लिए आवश्यक चित्त की समाहिति तो यहाँ भी अनिवार्य है किन्तु वह केवल परिणति की अवस्था है। प्रक्रिया में तो भावना और कल्पना की अपेक्षा चेतन मन का विवेक ही अधिक प्रबुद्ध रहता है। फिर भी सफल आलोचना का उद्भव रस में से होता है और उसका निलय भी रस में ही होना चाहिए अर्थात् जब तक आलोचक आलोच्य से रसार्द्र होकर अपनी विवेचना का आरंभ नहीं करता और जब तक उसकी विवेचना सहृदय पाठक के मन में आलोच्य के प्रति रसोद्बोध नहीं करती तब तक वह सफल नहीं हो सकता। इस दृष्टि से प्रेरणा और सिद्धि की अवस्था में कला होते हुए भी अपनी साधनावस्था में आलोचना निश्चय ही शास्त्र है—दूसरे शब्दों में उसमें सृजन के साथ निर्माण का भी बहुत बड़ा योग है। इसीलिए निर्माण के इस दशाब्द में हिंदी-आलोचना और अंगों की अपेक्षा अधिक सक्रिय रही है।

सन् '४७ के बाद की हिंदी-आलोचना सामान्यतः शुक्लोत्तर आलोचना का विस्तार है—शुक्लजी के बाद हिंदी में आलोचना की अनेक प्रवृत्तियाँ उभरकर आयी—(१) शास्त्रीय आलोचना, जिसे शुक्लजी से प्रत्यक्ष प्रेरणा प्राप्त थी, (२) सौण्ठव-वादी आलोचना, जिसने शुक्लजी द्वारा प्रभावित होने पर भी जीवन के आनंदवादी मूल्यों और स्वच्छंद दृष्टिकोण को अधिक आग्रह के साथ ग्रहण किया, (३) मनोवैज्ञानिक

आलोचना, जो साहित्य को व्यक्तिगत प्रक्रिया मानकर कवि-मानस के विश्लेषण द्वारा कृति का विवेचन करती थी, (४) समाजशास्त्रीय आलोचना, जो समाजवादी जीवन-दर्शन से प्रेरणा प्राप्त कर सामाजिक चेतना के विकास को साहित्य का लक्ष्य मानती थी, (५) ऐतिहासिक आलोचना, जो सांस्कृतिक-सामाजिक परिवेश में साहित्य का अध्ययन प्रस्तुत करती थी, (६) सैद्धांतिक आलोचना, जिसका साध्य था भारतीय तथा पाश्चात्य काव्यसिद्धांतों का विवेचन, और (७) शोधपरक आलोचना, जिसके अंतर्गत हिंदी के प्राचीन एवं नवीन साहित्य की तथ्यपरक एवं तत्त्वपरक शोध हो रही थी।

स्वतंत्रता के उपरांत ये सभी प्रवृत्तियाँ समान रूप से सक्रिय नहीं रह सकीं। उदाहरण के लिए मनोवैज्ञानिक आलोचना के अंतर्गत विशेष कार्य नहीं हुआ। केवल एक शोध-ग्रंथ 'आधुनिक कथा-साहित्य और मनोविज्ञान' हमारे सामने आया। इसके लेखक डॉ० देवराज उपाध्याय हिंदी के परिचित सुलेखक हैं। उन्होंने अतिवादों को बचाते हुए काफी सुथरे ढंग से हिंदी के कथा-साहित्य का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण प्रस्तुत किया है। मनोविज्ञान की शब्दावली में लेखक ने गेस्टाल्ट पद्धति का अवलंबन किया है जिसमें शाखाओं की अपेक्षा मूल का ग्रहण रहता है अर्थात् व्यक्तित्व का संज्ञा नहीं बरन् समग्र रूप में विश्लेषण रहता है। डॉ० देवराज की दृष्टि सर्वथा निष्पक्ष तो नहीं कही जा सकती—कहीं-कहीं उन्होंने सिद्धांतों का मिथ्यारोपण भी कर दिया है और अनेक स्थानों पर पाश्चात्य कथा-साहित्य का उल्लेख आवश्यकता से अधिक हो गया है। फिर भी हिंदी में नियमित रूप से मनोवैज्ञानिक आलोचना का यह अच्छा ग्रंथ है।

मनोविश्लेषण-शास्त्र का अवलंब ग्रहण करने वाले लेखकों में श्री इलाचन्द्र की कृति 'देखा-परखा' उल्लेखनीय है। इलाचन्द्रजी के विश्लेषण में पर्याप्त गहनता रहती है और वे पूर्वाग्रह से मुक्त रहकर प्रबल शब्दों में अपना मत अभिव्यक्त कर सकते हैं। उनकी दृष्टि में अंतर्प्रवेश की क्षमता जितनी है, उतनी स्वच्छता नहीं है—कष्टा कलाकार की ताजगी जितनी रहती है आलोचक का बौद्धिक अनुशासन उतना नहीं रहता। इस वर्ग के अन्य आलोचक श्री अज्ञेय अपने में इतने डूब गए हैं कि उनके नवीन आलोचनात्मक लेखों में विषय का वस्तुगत विवेचन नहीं मिलता बरन् उनके अपने मन की जटिल क्रिया-प्रतिक्रियाओं का आलेखन मात्र ही होता है। सब मिलाकर आलोचना की इस प्रणाली का जैसा विकास होना चाहिए था, वैसा नहीं हुआ। इसका कारण स्पष्ट है और वह यह है कि हिंदी में मनोविज्ञान का व्युत्पन्न लेखक नई धारा—प्रयोगवाद—की ओर मुड़ गया है। प्रयोगवाद में व्यक्ति-तत्त्व का अतिशय प्राधान्य है और स्वभावतः मनोविज्ञान का सबल उसके लिए अनिवार्य है। प्रयोगवाद के कतिपय नवीन लेखकों के पास अंतर्मन में प्रवेश करने की क्षमता असंदिग्ध है परंतु अपने साहित्यिक पूर्वाग्रहों के कारण वे लेखक स्वस्थ-संतुलित दृष्टि से मानव-मन का समग्र रूप में विश्लेषण करने के स्थान पर उसकी निविडताओं में उलझने का प्रयत्न अधिक करते हैं। अतिव्यक्तिवादी होने के कारण यह साहित्य मूल को छोड़कर शाखाओं पर

ही केन्द्रस्थ हो जाता है—पूर्ण व्यक्तित्व की उपेक्षा कर उसकी खंड-प्रवृत्तियों में ही खो जाता है। परिणामतः इस नई आलोचना में प्रतिभा के ज्योतिस्पर्श तो प्रचुर मात्रा में मिल जाते हैं किंतु किसी समग्र जीवन-दर्शन और उस पर आश्रित साहित्य-दर्शन के अभाव में यह आलोचना साहित्य का खंड-विश्लेषण ही प्रस्तुत कर पाती है। श्री नलिनविलोचन शर्मा, डॉ० धर्मवीर भारती, श्री गिरिजाकुमार माथुर, डॉ० रघुवंश आदि के आलोचनात्मक लेखों में उपर्युक्त गुण और दोष स्पष्ट रूप से मिल सकते हैं। इस नए साहित्य के साथ विदेश के एक नवीन जीवन-दर्शन अस्तित्ववाद का नाम भी जाने-अनजाने संबद्ध किया जा रहा है। अस्तित्ववाद के सबसे समर्थ प्रतिपादक हैं फ्रांसीसी विचारक सार्त्र, जिन्होंने किर्केगार्ड से प्रेरणा प्राप्त कर इस शताब्दी के तीसरे-चौथे दशाब्द में इस नवीन जीवन-दर्शन को दर्शन और साहित्य दोनों के क्षेत्र में प्रतिफलित किया है। इस दर्शन का मूल आधार है मानव-अस्तित्व, जो जीवन का निरपेक्ष और एकमात्र सत्य है। इसका सूत्र है 'अस्तित्व का आविर्भाव प्रयोजन से पहले होता है'—अतः अस्तित्व ही प्रमाण है। प्रयोजन, प्रेरणा आदि महत्तर तत्वों का निषेध करने वाला यह जीवन-दर्शन वस्तुतः अनास्था का ही दर्शन है—उच्चतर प्रेरणा के अभाव में, ईश्वर और धर्म के किसी रूप की स्वीकृति से वंचित केवल अस्तित्व को ही सिद्धि मानकर चलने वाला जीवन अपने में खोया हुआ और विषण्ण बनकर रह जाता है। यह जीवन-दर्शन स्वभावतः अतिव्यक्तिवादी और नास्तिक जीवन-दर्शन है, जो काव्य में कूठा और विचार में निराशा का पोषण करता है।

स्वतंत्रता-पूर्व युग में आलोचना के क्षेत्र में प्रगतिवादी अथवा समाजशास्त्रीय आलोचना का बड़ा जोर था। भारतीय राजनीति में समाजवाद के प्रचार के साथ भारतीय साहित्य में भी समाजवादी दर्शन का प्रभाव बढ़ रहा था। साहित्य के अन्य अंगों की अपेक्षा आलोचना में यह प्रभाव अधिक सक्रिय रहा क्योंकि मार्क्सवादी जीवन-दर्शन भी तो अनुभूतिपरक अथवा दर्शनपरक न होकर मूलतः बुद्धिपरक या आलोचनात्मक ही रहा। हिंदी में समाजवादी आलोचना का प्रमुख योगदान था—कल्याणवादी मूल्यों की पुनःप्रतिष्ठा। साहित्य में आनंदवादी मूल्यों और कल्याणवादी मूल्यों में जाने-अनजाने एक प्रकार की प्रतिस्पर्धा-सी चलती रहती है। द्विवेदी-युग में जिस प्रकार रीति-काल के अतिशय रसवादी मूल्यों की प्रतिक्रिया में लोकमगल का आग्रह सहसा प्रबल हो उठा था, उसी प्रकार सन् १९३७ के बाद छायावाद की अंतर्मुखी रसदृष्टि के विरुद्ध प्रगतिवादी आलोचकों ने बहिर्मुखी लोकदृष्टि का आग्रह उन्मेष किया। इसमें सदेह नहीं कि छायावाद के अपकर्ष-काल में कल्पना-विलास के अतर्गत काव्य की स्वस्थ लोकमगल-भावना बहुत-कुछ विलीन-सी होने लगी थी और हिंदी कविता को स्वप्न से सत्य की ओर आकृष्ट करने की बड़ी आवश्यकता थी। इसकी पूर्ति प्रगतिवाद ने अशत की। किंतु प्रगतिवाद की सत्य-विषयक धारणा एकांगी और अपूर्ण ही रही और उसी अनुपात से उसकी कल्याण-भावना भी। प्रगतिवाद के लिए सत्य केवल पदार्थ में सीमित रह गया और कल्याण केवल भौतिक सुख-स्वास्थ्य का ही वाचक बनकर रह

गया। फलतः एक अतिवाद का निराकरण करने में उसने दूसरे अतिवाद का प्रसार एवं प्रचार करना आरंभ कर दिया। उसने काव्येतर बहिरंग मूल्यों का आरोप इतनी हठ-धर्मिता के साथ किया कि काव्य का मूलधर्म ही बाधित हो गया। सन् '४७ के बाद प्रगतिवादी आलोचना सक्रिय तो रही किंतु इसका तेज मानो किसी ने छीन लिया। उसके आरंभिक उत्साह का परिपाक जिस स्वस्थ प्रौढ़ रूप में होना चाहिए था वह नहीं हो पाया।

गिवदानसिंह चौहान 'आलोचना' में हटते ही साहित्य के सक्रिय क्षेत्र से कुछ दूर से हो गये। उनकी पहली कृति 'प्रगतिवाद' का अधिकांश स्वतंत्रता-पूर्व की रचना है—वाद की पुस्तक 'हिंदी साहित्य के अस्सी वर्ष' स्वतंत्र आलोचना-कृति की अपेक्षा पाठ्य-ग्रंथ ही अधिक है। डॉ० रामविलास शर्मा उनकी अपेक्षा अधिक सक्रिय रहे हैं—'संस्कृति और साहित्य', 'प्रगतिशील साहित्य की समस्याएँ' आदि उनकी अनेक पुस्तकें प्रकाशित हुई हैं। इनमें वृत्त-से लेख तो '४७ के पहले के हैं और जो नये हैं उनमें भी प्रकारांतर में धूमकर वे ही बातें प्रायः वैसी ही असाहित्यिक भाषा में दोहरायी गई हैं। डॉ० शर्मा का दुर्भाग्य यह है कि उनकी दृष्टि मूलतः राजनीतिक है, साहित्यिक नहीं। वे न केवल राजनीतिक मूल्यों को ही, बल्कि राजनीतिक रीति-नीति और निम्न स्तर की राजनीतिक भाषा को भी साहित्य में गथावत् ग्रहण करते हैं। उनकी अपेक्षा डॉ० रागेय राघव की दृष्टि अधिक साहित्यिक है। स्वयं स्रष्टा कलाकार होने के नाते वे साहित्य के मर्म से अभिज्ञ हैं और इसलिए अपनी आलोचना में उन्होंने साहित्य की आत्मा को प्रायः असुष्ण रखा है। प्रगतिवाद का गंभीर अध्येता कदाचित् चौहान और उनके ग्रंथों पर अधिक निर्भर करेगा। इस वर्ग के अन्य आलोचक श्री प्रकाशचन्द्र गुप्त भी मार्क्स-वादी प्रतिमानों के आधार पर नवीनतम साहित्य का सिंहावलोकन करते रहे हैं, इधर नए आलोचकों में डॉ० नामवरसिंह सबसे अधिक प्राणवान् हैं।

ऐतिहासिक आलोचना के समर्थ प्रतिनिधि हैं डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी। स्वतंत्रता के पूर्व और उसके पश्चात् भी इस क्षेत्र में उनका ही योगदान प्रमुख है। द्विवेदी जी साहित्य को व्यापक सांस्कृतिक जीवन का अंग मानकर चलते हैं। प्राचार्य गुल जहाँ साहित्य को केवल शिक्षित समुदाय के सांस्कृतिक जीवन से संबद्ध कर देखते थे, वहाँ द्विवेदीजी समस्त जनसमुदाय के सांस्कृतिक जीवन के साथ उसका अंतरंग संबंध स्थापित करते हैं। इस प्रकार साहित्य का आधार-फलक अत्यंत विस्तृत हो जाता है, परंतु उसको संभालने योग्य पांडित्य और व्यापक मानववादी मूल्यों में अटूट आस्था का संवल उन्हें प्राप्त है। स्वतंत्रता के उपरांत इस विषय पर उनकी दो रचनाएँ प्रकाशित हुई हैं—(१) नाथसंप्रदाय, (२) हिंदी-साहित्य का आदिकाल। इसमें संदेह नहीं कि यह उदार दृष्टि अपने-आप में अत्यंत श्लाघ्य है, परंतु मेरा मन इसके प्रति सर्वथा निष्प्रक नहीं हो पाता : सार्वजनिक जीवन की संपूर्ण वाङ्मयी अभिव्यक्ति 'साहित्य' कैसा मानी जा सकती है?—इस प्रकार की उदार दृष्टि साहित्य और असाहित्य के भेद को नहीं देख पाती, अत्यधिक विस्तार के मोह में सूक्ष्म-दर्शन की शक्ति खो बैठना अधिक श्रेयस्कर नहीं माना जा सकता। मैं इसे प्रस्तुत आलोचना-

पद्धति की विशेष परिसीमा मानता हूँ। प्रसिद्ध पुरातत्त्ववेत्ता डॉ० वासुदेवशरण अग्रवाल के अनेक ग्रंथ अशत तथा डॉ० सत्येन्द्र का शोध-प्रबंध 'ब्रज लोकसाहित्य का अध्ययन' इसी वर्ग के अंतर्गत आते हैं। इधर 'आलोचना' के विघेपाक में प्रकाशित कतिपय लेख भी नये ढंग की ऐतिहासिक आलोचना के सुंदर उदाहरण थे।

अब स्वतंत्रता-पूर्व आलोचना की चार अन्य शैलियाँ शेष रह जाती हैं जिनका विकास इस अवधि में नियमित रूप से हुआ है। सबसे पहले शास्त्रीय पद्धति को लीजिए। यो तो इसका प्रवर्तन द्विवेदी-युग के आरम्भ में ही हो गया था, किंतु वास्तविक स्वरूप शुक्लजी की व्यावहारिक आलोचनाओं में ही आकर स्थिर हुआ। शुक्लजी ने संस्कृत काव्यशास्त्र का पुनराख्यान कर और पाश्चात्य आलोचना-सिद्धांतों को अपने अनुरूप ढालकर हिंदी के लिए एक समन्वित आलोचना-शास्त्र का निर्माण किया और उसके प्रतिमानों के द्वारा हिंदी के अमरकाव्यों का सागोपाग विवेचन प्रस्तुत किया जो हिंदी में शास्त्रीय आलोचना का आदर्श बना। इसी पद्धति का अवलंबन कर अनेक शास्त्रीय अध्ययन प्रकाशित हुए। इस परंपरा में स्वतंत्रता के उपरांत भी अनेक प्राचीन-नवीन कवियों के काव्यों का सर्वांगीण विवेचन किया गया और अनेक प्रामाणिक कृतियाँ सामने आयीं। विशेष काव्यवादों तथा प्रवृत्तियों का विवेचन अब भी निरंतर इसी पद्धति पर हो रहा है। शुक्लजी से प्रभावित किंतु स्वतंत्र साहित्य-मूल्यों का अनुसरण करने वाले आलोचकों में प्रो० नन्ददुलारे वाजपेयी, प्रो० गुलाबराय और डॉ० देवराज का विशिष्ट स्थान है। प्रो० वाजपेयी ने काव्य की दार्शनिक भूमिका को साग्रह ग्रहण करते हुए भी काव्य के रोमानी मूल्यों को ही अतत्त प्रमाण माना है—शुक्लजी की काव्य-दृष्टि को सांस्कृतिक कह कर वस्तुतः वे उनके आभिजात्यवाद के प्रति विरोध प्रकट करते हुए अपने रोमानी दृष्टिकोण के लिए समर्थन प्राप्त करना चाहते हैं। प्रसाद, निराला तथा सूरदास का पक्ष लेकर उन्होंने वास्तव में काव्य के अंतरंग तत्त्वों की ही प्रतिष्ठा की है। सन् १९४७ के बाद उनके तीन ग्रंथ प्रकाशित हुए हैं। प्रगतिवाद के होहल्ला में वाजपेयी जी कुछ डगमगा गये थे, किंतु अब वे फिर अपनी भूमि पर लौट आये हैं और सौष्ठववादी प्रतिमानों पर दृढ़ रह कर 'अकाव्य' के समस्त रूपों पर, चाहे वे प्रगतिवाद का फतवा लेकर आएँ या प्रयोगवाद का, डटकर प्रहार कर रहे हैं। प्रो० गुलाबराय की प्रतिभा इस दशक में निबंन-रचना में अधिक सलग्न रही। यो तो उनकी एक अभिनव कृति 'अध्ययन और आस्वाद' अभी प्रकाशित हुई है परंतु स्वतंत्र आलोचना की दृष्टि से उनके पूर्व-रचित ग्रंथों की अपेक्षा इसका महत्त्व अधिक नहीं है। इस युग में जिन नये आलोचकों के व्यक्तित्व उभर कर सामने आये हैं उनमें कदाचित् सबसे अधिक स्वस्थ-स्थिर दृष्टि डॉ० देवराज को प्राप्त है। डॉ० देवराज वृत्ति से दार्शनिक और स्वभाव से स्रष्टा साहित्यकार हैं। वे आलोचना में छायावादी मूल्यों के विरोधी और आभिजात्यवादी मूल्यों के कायल हैं जो अमर साहित्य के अध्ययन से अनुगम-विधि द्वारा प्राप्त होते हैं।

अब हिंदी-आलोचना की दो प्रवृत्तियाँ शेष रह जाती हैं सैद्धांतिक आलोचना और शोधपरक आलोचना, जिन्होंने इस दशक में विशेष प्रगति की है। सैद्धांतिक

आलोचना की परिपाटी हिंदी में बहुत प्राचीन है। भारत की किसी आधुनिक भाषा में इतना प्रभूत साहित्य उपलब्ध नहीं है। मराठी की शास्त्रीय परम्परा अत्यंत समृद्ध होती हुई भी इतनी प्राचीन नहीं है, तमिल आदि की परंपरा प्राचीन होने पर भी विकासशील नहीं रही। द्विवेदी-युग में भारतीय काव्यशास्त्र पर अनेक प्रौढ़ ग्रंथों की रचना हुई और उधर पाश्चात्य सिद्धांतों की चर्चा भी नियमित रूप से होने लगी थी। आचार्य शुक्ल ने अपनी मौलिक प्रतिभा द्वारा दोनों का पुनराख्यान और यथावत् समंजन करने का सफल प्रयत्न किया। उन्होंने भारतीय सिद्धांतों का पाश्चात्य मनोविज्ञान तथा आलोचनाशास्त्र के अनुसार आख्यान किया और पश्चिम के साहित्य-सिद्धांतों को भारतीय काव्यशास्त्र की कसौटी पर परखा। इस प्रकार नये साहित्य के अनुरूप काव्य-शास्त्र का शिलान्यास हुआ। स्वतंत्रता के पश्चात् इस पद्धति का सम्यक् विकास हुआ। शुक्लजी और उनके युग की अपनी परिसीमाएं थी। उस समय हिंदी के लेखक का न तो पाश्चात्य आलोचनाशास्त्र के साथ इतना घनिष्ठ संपर्क था जितना आज हो गया है, और न संस्कृत काव्यशास्त्र के ही ग्रंथ उसके लिए सुलभ थे। आज हिंदी का यह अभाव बहुत-कुछ पूरा हो गया है। संस्कृत काव्यशास्त्र के प्रायः समस्त महत्त्वपूर्ण ग्रंथों के विस्तृत हिंदी भाष्य आज सुलभ हैं : काव्यादर्श, काव्यालंकारसूत्र, ध्वन्यालोक, वक्रोक्ति-जीवित, काव्यमीमांसा, औचित्यविचारचर्चा, काव्यप्रकाश, साहित्यदर्पण, चंद्रालोक, कुवलयानंद, रसगंगाधर, अभिनवभारती, नाट्यदर्पण, अग्निपुराण का काव्य-शास्त्रीय अंश आदि तो हिंदी को उपलब्ध हो ही चुके हैं। हरिभक्तिरसामृतसिंधु आदि की व्याख्या भी प्रकाशित हो चुकी है। उधर सरस्वतीकंठाभरण, काव्यालंकार (भामह और वदट), व्यक्तिविवेक आदि पर भी कार्य हो रहा है। इस प्रकार प्रायः समस्त संस्कृत काव्य-शास्त्र हिंदी में अवतरित होता जा रहा है। हिंदी-अनुसंधान-परिषद्, दिल्ली तथा चौखम्भा जैसी संस्थाएं तथा आचार्य विश्वेश्वर जैसे विद्वान् इस सदर्भ में विशेष साधु-वाद के पात्र हैं। भारत की किसी भी आधुनिक भाषा में इस दिशा में व्यवस्थित कार्य नहीं हुआ, मराठी में भी नहीं—किसी में केवल ध्वन्यालोक ही है और किसी में काव्य-प्रकाश अथवा साहित्यदर्पण मात्र। अधिकारी विद्वान् उधर पाश्चात्य काव्यशास्त्र की ओर भी बढ़े हैं, डॉ० देवराज उपाध्याय का 'रोमांटिक साहित्यशास्त्र', डॉ० लीलाधर गुप्त का 'पाश्चात्य साहित्यालोचन के सिद्धांत', डॉ० एस० पी० खत्री के कई ग्रंथ-विशेषकर 'आलोचना इतिहास तथा सिद्धांत', आदि इस दिशा में उपयोगी प्रयास हैं। पाश्चात्य काव्यशास्त्र का आदिग्रंथ 'अरस्तू का काव्यशास्त्र', लांजाइनस के 'दि सब्लाईम', होरेस की 'आर्स पोएटिका' के हिंदी अनुवाद और 'पाश्चात्य काव्यशास्त्र की परंपरा' नाम से यूरोप के प्रतिनिधि आलोचकों के सिद्धांत-वाक्यों के संकलन प्रकाशित हो चुके हैं। इस प्रकार सैद्धांतिक समालोचना के क्षेत्र में गत तेरह-चौदह वर्षों में अभूतपूर्व प्रगति हुई है। आज का समालोचक केवल विवरण पढ़कर अथवा संदर्भ-ग्रंथों के आश्रय से संस्कृत और पाश्चात्य सिद्धांतों की चर्चा नहीं करता, उसका आधार पुष्ट और ज्ञान प्रामाणिक होता है। शुक्लजी के युग में यह सुलभ नहीं था। उदाहरण के लिए स्वयं शुक्लजी के निबंध 'काव्य में अभिव्यंजनाविवाद' को पढ़कर स्पष्ट हो जाता है कि उन्होंने

न क्रोचे को धैर्यपूर्वक पढ़ा है और 'न वक्रोक्तिजीवित' का प्रामाणिक संस्करण ही उन्हें उपलब्ध था। आज का हिंदी-आलोचक इस अभाव से पीड़ित नहीं है।

शोधपरक आलोचना और भी अधिक सक्रिय रही है। हिंदी में शोध-कार्य का आरम्भ जितनी मंथर गति से हुआ था, उसके विराम में उतनी ही त्वरा आ गई है और गत दशक में उसके परिमाण एवं क्षेत्र दोनों का विस्तार स्वयं ही अनुसंधान का विषय बन गया है। तत्त्वदृष्टि से हिंदी अनुसंधान की दो प्रमुख प्रवृत्तियाँ हैं— (१) तथ्यपरक, और (२) तत्त्वपरक, जो क्रमशः सफल अनुसंधान के दो अनुबन्धों अर्थात् 'अनुपलब्ध तथ्यों का अन्वेषण' तथा 'उपलब्ध तथ्यों का नवीन आख्यान' के ही प्रोद्भास हैं। तथ्य की दृष्टि से हिंदी अनुसंधान में अनेक प्रवृत्तियों का आकलन किया जा सकता है, सबसे पहले तो हम दो व्यापक वर्ग बना सकते हैं—भाषाविज्ञान-संबंधी शोध और साहित्य-विषयक शोध। इसके उपरान्त भाषाविज्ञान के क्षेत्र में जहाँ विभिन्न धाराओं का अनुसंधान किया जा सकता है, वहाँ साहित्य के क्षेत्र में भी अनेक अतः-प्रवृत्तियों का उद्घाटन सहज संभव है। इस क्षेत्र में तीन आधारभूत प्रवृत्तियाँ हैं—ऐतिहासिक, वैयक्तिक और शास्त्रीय। ऐतिहासिक अनुसंधान के अंतर्गत एक ओर हिंदी साहित्य के किसी कालखंड का ऐतिहासिक विवेचन मिलता है, तो दूसरी ओर किसी साहित्य-विधा या साहित्य-संप्रदाय अथवा साहित्य-धारा की परंपरा का भी ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में विवेचन किया जा रहा है—और साथ ही सांस्कृतिक तथा सामाजिक-राजनीतिक परिवेश का भी अध्ययन हो रहा है। वैयक्तिक अनुसंधान से अभिप्राय है कवि-लेखकों का स्वतंत्र शोधपरक अध्ययन—सामान्य लेखकों का अध्ययन सर्वांग होता है, महान् कवि-लेखकों के एक-एक अंग को लेकर भी अनुसंधान होता है। शास्त्रीय अनुसंधान की परिधि व्यापक है; उसके अंतर्गत साहित्य के वस्तु-तत्त्व और कला-तत्त्व दोनों का अध्ययन अनेक शास्त्रों के प्रकाश में किया जा रहा है, वस्तु-तत्त्व से सबद्ध शास्त्र हैं दर्शन, मनोविज्ञान, समाजशास्त्र आदि, और कला-तत्त्व के सहायक शास्त्र हैं काव्यशास्त्र और सौंदर्यशास्त्र आदि। इस प्रकार साहित्यिक प्रवृत्तियों के दार्शनिक, मनोवैज्ञानिक, समाजशास्त्रीय, रसशास्त्रीय अध्ययन और उधर साहित्य-विधाओं के सौंदर्यशास्त्रीय अध्ययन अर्थात् उनके कला-रूपों के सौंदर्य-तत्त्वों का अध्ययन, शास्त्रीय अनुसंधान के अंतर्गत आते हैं। तीसरा वर्गीकरण पद्धतिमूलक भी हो सकता है, पद्धतियाँ सामान्यतः तीन हैं—ऐतिहासिक, शास्त्रीय और वैज्ञानिक। ऐतिहासिक पद्धति में प्राधान्य रहता है परिवेश एवं परंपरा का और इसका मूलवर्ती दृष्टिकोण विश्लेषणात्मक तथा व्यक्तिपरक न होकर संश्लेषणात्मक एवं सामाजिक होता है। शास्त्रीय पद्धति का आधार है शास्त्र जिसमें विश्लेषण प्रमुख रहता है; अनुसंधाता की दृष्टि सिद्धांतों के प्रकाश में वस्तु और रूप का निरीक्षण-परीक्षण करती है। वैज्ञानिक पद्धति सामान्यतः अनुसंधान के सभी रूपों को दीधती हुई अपने वस्तुगत तथ्यग्राही दृष्टिकोण के कारण शेष दो से भिन्न हो जाती है—शास्त्रीय पद्धति से भिन्न यह निगमन की अपेक्षा अनुगमन का ही अवलंब लेती है और साहित्य की विधियों तथा उपायों पर बहुत-कुछ निर्भर करती है।

हिंदी में अनुसंधान की प्रायः ये सभी प्रवृत्तियाँ-पद्धतियाँ लक्षित होती हैं और सभी पर प्रभूत सामग्री उपलब्ध है। अब तक लगभग २५० शोध-प्रबंधों पर उपाधि प्रदान की जा चुकी है जिसमें से आधे प्रकाशित हो चुके हैं और ५०० से भी अधिक विद्यार्थी विधिवत् अनुसंधान कर रहे हैं। ये तथ्य केवल परिमाण की दृष्टि से ही किसी भी भाषा के विद्वान् को चौकाने के लिए पर्याप्त हैं। इसमें संदेह नहीं कि ये सभी ग्रंथ आदर्श शोध के निदर्शन नहीं हैं—इनमें ऐसे ग्रंथों की बहुत बड़ी संख्या है जो तथ्य-शोध और तत्त्व-शोध दोनों की दृष्टि से अपूर्ण हैं। परंतु इसमें ऐसे प्रबंधों की संख्या भी कम नहीं है जिनका योगदान विद्या की वृद्धि में अत्यय महत्त्वपूर्ण है। इनके द्वारा हिंदी साहित्य के विभिन्न अंग-उपांगों से संबद्ध पुष्कल सामग्री प्रकाश में आयी है और उनका सर्वांग मथन हुआ है। ज्ञानराशि का एक विशाल सागर हिंदी के विद्यार्थी के सामने आज लहरा उठा है।

हिंदी-साहित्य पर गांधी का प्रभाव

आरंभ—भारतीय रंगमंच पर गांधीजी का अवतरण—अपने पूर्ण उत्कर्ष के साथ—सन् १९२०-२१ में प्रथम सत्याग्रह के समय हुआ। भारतीय इतिहास में गांधी-युग का सीमाकन सन् १९२१ से १९३५ तक—या और अधिक व्यापक रूप में सन् १९४७ तक किया जा सकता है। किंतु भारतीय साहित्य के क्षेत्र में गुजराती के अतिरिक्त और किसी भाषा के साहित्य में गांधी के नाम पर किसी युग का नामकरण नहीं हुआ। हिंदी में कुछ ऐसा विचित्र संयोग हुआ कि गांधी-युग की सीमा एक अतिशय रोमानी युग—छायावाद-युग—के समानांतर चलती रही—हिंदी-साहित्य के इतिहासकारों ने युग की दो प्रमुख साहित्य-प्रवृत्तियों—राष्ट्रीय-सांस्कृतिक धारा और छायावादी काव्यधारा—के आधार पर, इसे गांधी-रवींद्र-युग नाम देने का प्रयास किया, किंतु यथार्थ के निकट होने पर भी वह स्वीकार्य नहीं हुआ।

गांधी के प्रभाव का माध्यम और स्वरूप—गांधी का प्रभाव हिंदी-साहित्य पर प्रत्यक्ष तथा अप्रत्यक्ष, दोनों रीतियों से पड़ा। प्रत्यक्ष प्रभाव के माध्यम थे : (क) व्यक्तित्व और व्यक्तिगत उपलब्धिया; (ख) नैतिक आदर्श; (ग) सामाजिक-राजनीतिक सिद्धांत एवं कार्यक्रम। अप्रत्यक्ष प्रभाव का संघान दो प्रकार से किया जा सकता है—(क) जीवन और साहित्य के मूल्यों की नवीन व्याख्या के रूप में; (ख) जीवन और साहित्य में लक्षित क्रिया-प्रतिक्रिया के रूप में।

प्रत्यक्ष प्रभाव

गांधी के विराट् व्यक्तित्व से प्रेरित होकर भारतीय भाषाओं में—विशेषकर हिंदी में—काफी काव्य-रचना हुई। उनके व्यक्तित्व में—कठोर इन्द्रिय-निग्रह द्वारा अर्जित—आत्मिक शक्ति, त्याग एवं अपरिग्रह, सत्य-निष्ठा, आत्म-बलिदान, अहं का समाजीकरण, राग का उन्नयन आदि अनेक तपःपूत गुण थे, जिनका देश के अधिकांश प्रबुद्ध कवियों की चेतना पर अनिवार्य प्रभाव पड़ा। हिंदी में प्रसाद और निराला—इन दो महत्त्वपूर्ण प्रपवादों को छोड़कर, मैथिलीशरण गुप्त, पंत, महादेवी, सियाराम-शरण गुप्त, नवीन, दिनकर, वच्चन, नरेन्द्र, अचल, भवानीप्रसाद मिश्र आदि अनेक कवि पूरे दो दशकों तक उनकी व्यक्ति-गरिमा का शतशत कविताओं में स्तवन कर अपनी वाणी को पवित्र करते रहे। उन्होंने श्रद्धाभरित प्रगीत लिखे, लंबी विचार-कविताएं लिखी, जिनमें से अनेक कृतियां कलात्मक दृष्टि से निश्चय ही मूल्यवान हैं।

कुछ महाकाव्यों और खंडकाव्यों की भी रचना हुई—जैसे पं० गोकुलचंद्र शर्मा का 'गांधी-गौरव', सोहनलाल द्विवेदी का 'सेवा भ्रान', रघुवीरशरण मिश्र का 'जन-नायक' आदि। किंतु, इनमें विषय की गरिमा का अभाव है। सुमित्रानंदन पंत के विद्यात ग्रंथ 'लोकायतन' में गांधी एक जीवंत पात्र के रूप में अवतरित होते हैं, किंतु वहां भी कवि गांधी के व्यक्तित्व को उसकी संपूर्णता में काव्यमूर्त नहीं कर सका। गांधी का बलिदान वर्तमान युग की सबसे प्रबल घटना है, जो महाकाव्य की पूर्ण गरिमा से मंडित है। रवीन्द्रनाथ ने अपने एक लेख में महाकाव्य के स्वरूप का निर्वचन इस प्रकार किया है :

"इसी प्रकार मन में जब एक महत् व्यक्ति का उदय होता है, सहसा जब एक महापुरुष कवि के कल्पना-राज्य पर अधिकार पा जाता है मनुष्य-चरित्र का उदार महत्त्व मनश्चक्षुओं के सामने अघिष्ठित होता है, तब उसके उन्नत भावों से उद्दीप्त होकर, उस परमपुरुष की प्रतिमा प्रतिष्ठित करने के लिए, कवि भाषा का मंदिर निर्माण करते हैं। उस मंदिर की भित्ति पृथ्वी के अंतर्देश में रहती है, और उसका शिखर नेषो को मेदगर आकाश में उठता है। उस मंदिर में जो प्रतिमा प्रतिष्ठित होती है, उसके देव-भाव से मुग्ध और उसकी पुण्य किरणों से अभिभूत होकर, नाना द्विदेशों से आ-आकर लोग उसे प्रणाम करते हैं। इसी को कहते हैं महाकाव्य।"

उपर्युक्त संकल्पना के अनुसार मेरा विश्वास है कि आधुनिक विश्व के इतिहास में न गांधी से अधिक महाकाव्योचित चरित्र-नायक हुआ है और न उनके बलिदान से अधिक महाकाव्योचित घटना ही घटी है।—किंतु, इस प्रकार के महाकाव्य की रचना हिंदी में अभी तक हुई नहीं है। वास्तव में गांधी के व्यक्तित्व को, जो परंपरासिद्ध रम्य-उदात्त चरित्र से भिन्न है, कला में ढालने के लिए एक विशेष प्रकार की काव्य-प्रतिभा की अपेक्षा है। परंपरागत काव्य-नायक के रमणीय चरित्र से भिन्न, गांधी के तपोनिष्ठ व्यक्तित्व के अनगढ़ तत्त्वों से कला-प्रतिभा का निर्माण असामान्य प्रतिभा के द्वारा ही संभव है। गांधी के संदर्भ में 'सौंदर्य' की अपने प्रचलित अर्थ में—सालित्य के अर्थ में, सार्थकता नहीं रह जाती। जिन कवियों ने गांधी की खादी की कोपीन पर रेशम से फूल काढ़ने के प्रयास किये हैं, उनकी रचनाएं हास्यास्पद बन गयी हैं। बुद्ध के व्यक्तित्व की वह जन्मजात आभा, जिसने उसे एक सहज कलात्मक परिवेश प्रदान कर दिया था, गांधी के व्यक्तित्व में कम-से-कम सामान्य कलाकार के लिए सुलभ नहीं थी। महान रचना के लिए आनिजात्यवादी आलोचक काव्य-वस्तु की गरिमा पर बल देता है : उसकी मान्यता है कि महान काव्य-वस्तु में ऐसी घटनाओं का समावेश होना चाहिए, जिनका प्रभाव देश और काल दोनों की दृष्टि से दिगंतव्यापी हो, और जो स्थायी नैतिक मूल्यों के द्वारा अनुशासित हो। इधर, स्वच्छंदतावादी आलोचक का आकर्षण लोकातिक्रांत रूपों के प्रति रहता है। गांधी की जीवन-गाथा में उपर्युक्त दोनों ही तत्त्व प्रचुर मात्रा में विद्यमान हैं। किंतु जन-सामान्य के साथ उन्होंने इस प्रकार सादात्म्य कर लिया था कि उनके जीवन और व्यक्तित्व के काव्यमय तत्त्वों का संशान

करने के लिए कलाकार के लिए गहरे में पैठना जरूरी हो जाता है। अनेक लेखकों ने गांधी के छोटे-बड़े जीवनचरित लिखे, कुछ प्रख्यात लेखकों ने नाटक और उपन्यास लिखे जो उनके जीवन पर प्रत्यक्ष रूप में आधारित हैं। इस प्रसंग में लक्ष्मीनारायण मिश्र के नाटक 'मृत्युञ्जय' का उल्लेख किया जा सकता है। सेठ गोविन्ददास ने 'राम से गांधी' नाटक लिखा और फिर 'गांधी-युग पुराण' का बृहद् अनुष्ठान पूरा किया। इन कृतियों में साहित्यिक गुणों का अभाव नहीं है, परंतु इनमें से कोई भी विषयवस्तु के साथ न्याय नहीं करती।

गांधी द्वारा प्रस्तुत सत्य-अहिंसा-सिद्धांतों की व्याख्याएं हिंदी तथा अन्य भारतीय भाषाओं के कथा-साहित्य और नाटकों में कई दशान्दों तक निरंतर प्रतिध्वनित होती रही। प्रेमचंद पर गांधी का प्रभाव प्रायः अंत तक बना रहा। उनके अनेक अमर पात्र—'प्रेमाश्रम' का प्रेमशंकर, 'रंगभूमि' का सूरदास और 'गोदान' का होरी भी प्रकसर गांधी की भाषा बोलते हैं। उग्र के नाटक के 'ईसा' गांधी के ही प्रतिरूप हैं। शैव भ्रान्तदवाद में अटूट आस्था के कारण जयशंकर प्रसाद ने बुद्ध के समान गांधी के भी प्रभाव से दूर रहने का सचेष्ट प्रयास किया, किंतु फिर भी उनके कुछ पात्र, जैसे राज्यश्री आदि, गांधी के रंग में पूरी तरह रंगे हुए हैं।

इसी प्रकार, गांधी के रचनात्मक कार्यक्रमों की, जिनको कि बाद में उन्होंने सर्वोदय में समाहित कर दिया था, हिंदी की सैकड़ों कहानियों, उपन्यासों, नाटकों और कथाकान्यों में विस्तार से चर्चा हुई है। अनेक कृतियों की कथावस्तु की संरचना ही इनके आधार पर हुई है—यहां तक कि प्राचीन कथानक भी इनसे अछूते नहीं रहे। 'साकेत' के नागरिक राम-वन-गमन के अवसर पर बाकायदा 'सत्याग्रह' करते हैं। 'कामायनी' की अर्द्धा तकली का प्रयोग करती है और हिंसा का सतर्क विरोध करती है। सर्वोदय-सिद्धांत के प्रायः सभी कार्यक्रमों—अछूतों-द्वार, नारी-मुक्ति, ग्राम-सुधार, कुटीर-उद्योग-विकास आदि का समावेश हिंदी के अनेक साहित्य-ग्रंथों में प्रत्यक्ष रूप से हुआ है।—उदाहरण के लिए, मैथिलीशरण गुप्त के पद्य-नाटक 'अनघ' में अहिंसा का प्रतिपादन है, रामनरेश त्रिपाठी के खड्गकाव्य 'पथिक' और 'स्वप्न' में राष्ट्रीय संग्राम के खड्गचित्र हैं, हरिकृष्ण प्रेमी के नाटक 'रक्षा-बंधन' तथा 'स्वप्न-मंग' हिंदू-मुस्लिम-एकता की भावना का समर्थन करते हैं, सियारामशरण गुप्त ने अपने काव्य तथा गद्य-कृतियों में नारी-मुक्ति, हरिजन-समस्या तथा अहिंसा आदि का प्रतिपादन किया है, और मैथिलीशरण गुप्त की एक परवर्ती रचना 'अजित' स्वतंत्रता-संग्राम का संक्षिप्त इतिवृत्त प्रस्तुत करती है। इन कार्यक्रमों का प्रभाव हमेशा अच्छा ही पड़ा हो, यह जरूरी नहीं है। रचना की कलात्मक अन्विति में वे प्रायः बाधक ही हुए हैं, किंतु इसके प्रभाव से मुक्त रहना उस युग के साहित्यकार के लिए असंभव हो गया है।

भारत की राष्ट्रभाषा के पद पर प्रतिष्ठित कर गांधीजी ने हिंदी का बहुत बड़ा उपकार किया। राष्ट्रभाषा के स्वरूप की कल्पना राष्ट्र के स्वरूप के अनुरूप ही हो सकती थी; अतः उनकी हिंदी 'हिंदुस्तानी' का ही पर्याय थी। उनका दृढ़ विश्वास था कि राष्ट्रभाषा का आधार व्यापक होना चाहिए और उसमें भारत की मानसिक संस्कृति

के विविध तत्वों को प्रतिफलित करने की क्षमता होनी चाहिए। इसकी परिणति दो रूपों में हुई। एक तो इससे हिंदी की एक जीवंत शैली का जन्म हुआ, जिसका प्रेमचंद जैसे समर्थ लेखकों ने सम्यक् विकास किया। दूसरी ओर, हिंदी-हिंदुस्तानी का विवाद उठ खड़ा हुआ जिसने, कुछ राजनीतिक विचारकों के अनावश्यक उत्साह और कृत्रिम प्रयासों के फलस्वरूप, उग्र रूप धारण कर लिया। वास्तव में 'हिंदुस्तानी' की स्वरूप-कल्पना ही सदोष थी, क्योंकि उसमें प्रादेशिक आधार के स्थान पर जातीय आधार को प्रमुखता दी गयी थी। भाषा के संदर्भ में जाति की अपेक्षा प्रदेश का महत्त्व अधिक होता है। हिंदुस्तानी की रूप-रचना के मूल में यह धारणा थी कि सभी हिंदुओं की भाषा हिंदी है और मुसलमानों की उर्दू, और दोनों के मिश्रण से एक ऐसे राष्ट्र की माध्यम भाषा का निर्माण किया जा सकता है जिसमें हिंदू-मुसलमानों का बहुमत हो। कहने की आवश्यकता नहीं कि इस प्रकार भाषा का आधार व्यापक न बनकर सीमित हो गया—उसकी परिधि उत्तर-पश्चिमी भारत तक ही सीमित होकर रही और शेष भूभाग की उपेक्षा हो गयी, जिसकी योजना भाषा सस्कृत थी। इस विवाद के कारण हिंदी की स्वाभाविक प्रगति में बाधा पड़ी और अंत में हिंदी के लेखकों ने भाषा के संबंध में गांधीजी के प्रति 'सविनय अवज्ञा' की नीति ग्रहण करना ही श्रेयस्कर समझा। लेकिन, फिर भी, हिंदी के प्रचार-प्रसार में गांधीजी के महत्त्वपूर्ण योगदान का अवमूल्यन करना कृतघ्नता होगी। गांधीजी के अलावा इतनी ताकत किसी और में नहीं थी कि हिंदी को भारत जैसे विशाल देश में, जहाँ अनेक समृद्ध भाषाएँ हो, योजना भाषा के पद पर प्रतिष्ठित कर सके। हिंदी के इस सार्वदेशिक महत्त्व का उसके भाषिक स्वरूप के विकास और साहित्यिक समृद्धि, दोनों पर ही अनिवार्य प्रभाव पड़ा।

अप्रत्यक्ष प्रभाव

गांधी का अप्रत्यक्ष प्रभाव अधिक सूक्ष्म और गहन था—साथ ही वह कला की मूल चेतना के अधिक अनुकूल भी था। कला के संबंध में उनके विचार सौंदर्य-सिद्धांत के इतने अधिक विपरीत थे कि उनके जीवन-दर्शन या कार्य-कलाप से प्रत्यक्ष प्रेरणा प्राप्त कर शायद एक भी महान् ललाकृति की रचना नहीं हुई। उनका दृष्टिकोण शुद्धतावादी था, जिसके अनुसार लोकहित के अतिरिक्त कला का कोई अन्य मूल्य नहीं था। कला के विषय में उनके विचार वे ही थे जो रस्किन और टाल्सटाय के—किंतु भाषा का भेद था। रस्किन और टाल्सटाय ने जो बात कला-समीक्षक अथवा कलाकार की भाषा में कही थी, गांधी ने उसे सुधारक की सीधी अभिवात्मक भाषा में रख दिया। कहने का अभिप्राय है कि टाल्सटाय या रस्किन के नैतिक दृष्टिकोण के मूल में जहाँ गहरी कलात्मक चेतना विद्यमान थी, वहाँ गांधी के दृष्टिकोण के मूल में व्यावहारिक मानवतावाद की प्रत्यक्ष प्रेरणा थी। इस प्रसंग में वे सीधी-सपाट भाषा का प्रयोग करते हैं : कला-विषयक वक्तव्यों में उन सूक्ष्म-गहन वचन-मणिमाओं तथा व्यंजनाओं का एकांत अभाव है, जिनका प्रयोग उन्होंने अपने सत्य और अहिंसा-

सिद्धांतों के विवेचन-विश्लेषण में बड़े कौशल के साथ किया है। इसीलिए उनके जीवन-दर्शन या आचार-नीति की प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति प्रायः कलात्मक गरिमा से वंचित रही है और यही कारण है कि हिंदी तथा अन्य भारतीय भाषाओं के सौंदर्यचेता कवि-कलाकार, गांधी के व्यक्तित्व के प्रति असीम श्रद्धा रखते हुए भी, रवीन्द्रनाथ या श्रीअरविंद के प्रति आकृष्ट होते रहे हैं। सत्य, शिव, सुन्दर के शाश्वत त्रिक में, जिसमें अध्यात्म-दर्शन और सौंदर्यशास्त्र—दोनों का सार निहित है, गांधी का पूरा बल सत्य पर ही था। शिव का भी उनके दर्शन में उचित महत्त्व था, क्योंकि सामाजिक-राज-नीतिक नेता होने के कारण वे नैतिक आदर्शों का अवमूल्यन नहीं कर सकते थे—इसलिए जब वे कहते थे कि शिव और सत्य में कोई भेद नहीं है तो वे गंभीर तत्त्व-विवेचन न कर सामान्य व्यवहार की ही बात करते थे, अर्थात् वे उच्चतर दार्शनिक भूमिका पर ही नहीं वरन् व्यावहारिक स्तर पर भी दोनों में अभेद मानते थे। किंतु, जब वे सत्य और सौंदर्य के अभेद की बात करते थे तो उनकी मान्यता एकपक्षीय होती थी।^१ सौंदर्य-चेता कवि जहां आनंदविभोर होकर गा उठा था कि 'सौंदर्य ही सत्य है और सत्य ही सौंदर्य है', वहां सत्य के इस साधक के लिए उसका उत्तरार्ध ही मान्य था : अर्थात् गांधीजी यह तो निर्विवाद रूप से मानते थे कि सत्य ही सौंदर्य है, किंतु यह मानना उनके लिए कठिन था कि सौंदर्य ही सत्य है। कलाकार की दृष्टि में सौंदर्य के ऐसे अनेक रूप हो सकते थे जो उन्हें स्वीकार्य नहीं थे—अथवा जिन्हें वे सुंदर मानने को तैयार नहीं थे। इस प्रकार मेरा विचार है कि उनकी सौंदर्यविषयक अवधारणा उत्तनी परिपूर्ण नहीं थी जितनी कि सत्य की सकल्पना। और यह वास्तव में, गांधी जैसे तपोनिष्ठ साधक की सहज परिसीमा थी जिसने अपने जीवन-दर्शन की मूल प्रेरणा निरानंदवादी जैन-दर्शन या मध्ययुग के निर्गुण सत्ता से प्राप्त की थी। सिद्धांत रूप में वे भी साहित्य को आत्माभि-व्यक्ति ही मानते थे,^२ किंतु 'आत्म' शब्द का प्रयोग वे अधिक गंभीर अर्थ में—उसके मूल अर्थ में ही करते थे। 'आत्म' शब्द उनके लिए 'चित्' का पर्याय था, ऐंद्रिय मानसिक चेतना या जैविक व्यक्तित्व का नहीं अर्थात् उनके मत से साहित्य लेखक के रागात्मक व्यक्तित्व की नहीं, वरन् शुद्ध चित्-तत्त्व की ही अभिव्यक्ति था। इस प्रकार नैतिक गुण और काव्य-गुण में अभेद करने के कारण^३ वे कला या साहित्य का सही परिप्रेक्ष्य में आकलन नहीं कर सके, और इसीलिए साहित्य तथा कला पर उनका प्रत्यक्ष प्रभाव सीमित ही रहा।

गांधी का वास्तविक योगदान जीवन और साहित्य के मूल्यों की पुनर्व्याख्या में निहित है। उदाहरण के लिए उन्होंने 'सत्य' को एक नयी अर्थवत्ता प्रदान की। उनसे पहले सत्य के दो अर्थ थे—या तो वह प्रत्यक्ष अनुभव एवं तर्कों द्वारा सिद्ध वस्तुगत यथार्थ के रूप में गृहीत था, या फिर ये ऐंद्रिय विकारों से मुक्त चिन्मय अनुभूति के

१. 'विद्याधियों से', पृ० १२

२. 'गांधी साहित्य—खंड १०, पृ० १८५

३. 'विद्याधियों से', पृ० १३

रूप में। दूसरे शब्दों में, या तो वह प्रत्यक्षवादियों द्वारा परिभाषित मूर्त पदार्थ का प्रतीक था या भावुक भक्तों की तरल भावना का। गांधी ने सहजानुभूति के साथ सबद्ध कर उसे सूक्ष्म-गहन अर्थ प्रदान किया और वह एक स्थिर धारणा न रहकर गत्यात्मक अनुभव बन गया। मानव-तत्त्व का समावेश कर गांधी ने उसमें हृदय की ऊष्मा का संचार कर दिया और अब वह एक धारणा मात्र न रहकर मानव-सत्य का पर्याय बन गया। सत्य ही उनके लिए ईश्वर था—अर्थात् वह जड़-चेतन सृष्टि में व्याप्त विश्वात्मा का प्रतीक था। वे सत्य को पूर्ण और अखंड सत्ता मानते थे जिसमें सभी प्रकार के द्वंद्व समाहित हो जाते हैं।—जीवन और जगत की इस अखंड एवं परिपूर्ण संकल्पना का तत्कालीन साहित्य पर गहरा और व्यापक प्रभाव पड़ा। आगे चलकर यही संकल्पना सर्वोदय-दर्शन में पल्लवित हुई। प्रेमचंद का व्यापक जीवन-दर्शन, मैथिलीशरण गुप्त द्वारा प्रस्तुत हिंदू धर्म का व्यापक स्वरूप इस समग्र दृष्टि से काफी प्रभावित हैं। इसका प्रभाव उन विराट् चरित्रों पर भी परिलक्षित है जो उस युग के उपन्यासों और नाटकों के संपूर्ण कथानकों को व्याप्त किये हुए हैं। गांधी ने जिस अदम्य निष्ठा के साथ अपने साहित्य में सत्य की व्याख्या की और जीवन में उस पर आचरण किया उससे वीरता को एक नया अर्थ और आयाम प्राप्त हुआ। वीरकर्म आक्रामक उत्साह का पर्याय न रहकर निर्भयता की भावना का पर्याय बन गया, जो सत्य के प्रति बद्धमूल आस्था से प्राप्त होती है। इसी प्रकार काव्यगत वीररस के लक्षण में भी संशोधन हुआ। युयुत्सा का भाव अब वीररस का स्थायी नहीं रहा, युद्ध के अहिंसक अवरोध का उत्साह—बलिदान का उत्साह ही—अब वीररस का आधार बन गया।

इसी प्रकार, अहिंसा के संबंध में भी गांधी की मौलिक प्रकल्पना का भारतीय साहित्य पर दूरगामी प्रभाव पड़ा। उन्होंने अहिंसा को अभावात्मक धारणा के रूप में नहीं, वरन् भावात्मक प्रवृत्ति के रूप में परिभाषित किया : उनकी अहिंसा वास्तव में वैर-त्याग मात्र न होकर परदुःखकातरता की पर्याय है। इस अहिंसा के प्रचार से जीवन और साहित्य में मानव-करुणा की भावना की एक नये रूप में प्रतिष्ठा हुई। अहिंसा को भी गांधीजी ने आध्यात्मिक साधना के रूप में ही ग्रहण किया—वे अहिंसा को आत्मशुद्धि का उपाय मानते थे, जिससे अततः समस्त वातावरण शुद्ध हो जाता है। यह आत्म-पीड़ा का दर्शन था—अहंकार को द्रवीभूत करने की प्रक्रिया थी—जिससे साहित्य के क्षेत्र में करुणा का प्रतिपादन अधिक समृद्ध और परिष्कृत रूप में हुआ। उस युग के—और बाद के भी, हिंदी साहित्य में करुणा के अत्यंत विदग्ध चित्र मिलते हैं। मेरा विचार है कि गांधी का अपना यह अत्यंत प्रबल था और उनकी अदम्य इच्छा-शक्ति उसी का प्रतिफलन थी, किंतु सिद्धांततः उनका विश्वास यह था कि मानव की मुक्ति अहं के निषेध में—या कहें कि मानवता में उसके विलयन में ही निहित है। अतः अपने दीर्घ सार्वजनिक जीवन में वे निरंतर इसी के लिए साधना करते रहे और जाहिर है कि यह साधना निश्चय ही कृच्छ्र साधना थी। अहं के विगलन की यह कृच्छ्र साधना तत्कालीन कथा-साहित्य के अनेक प्रबल चरित्रों में लक्षित होती है—

हिंदी के अनेक कलाकारों ने इसे विभिन्न प्रकार से अपनी कालजयी रचनाओं में प्रतिबिम्बित किया है। प्रसाद के अनेक प्रमुख पात्र, जैसे स्कंदगुप्त, चाणक्य, देवसेना; प्रेमचंद के हरी, विनय तथा प्रेमशंकर आदि; उधर मैथिलीशरण गुप्त की यशोधरा अपने-अपने ढंग से इसी द्वंद्व का प्रतिरूपण करते हैं।—यहां तक कि अज्ञेय जैसे गांधी-विरोधी कलाकार का शेखर भी इस सक्रामक प्रभाव से मुक्त नहीं है।

उस युग के काव्य, नाटक तथा कथा-साहित्य—सभी में अंकित प्रेम-प्रसंगों में भी इस आध्यात्मिक पीड़ा का स्पंदन मिलता है। इस प्रेम में जैविक प्रवृत्ति के परि-तोष के स्थान पर, राग का परिष्कार एवं उन्नयन—और तज्जन्य पीड़ा की अभिव्यक्ति ही मिलती है। सियारामशरण गुप्त जैसे लेखक में उन्नयन की यह प्रक्रिया सीधी-सरल है। उसमें किसी प्रकार की जटिलता या ग्रथिया नहीं मिलती—उनकी कृतियों में यह उन्नयन सामाजिक-नैतिक विधान के अंतर्गत ऋजु पद्धति से घटित होता है। लेकिन शरत् और जैनेन्द्र जैसे कलाकारों की रचनाओं में, अपेक्षाकृत अधिक सूक्ष्म-प्रखर मेधा की धार पर चढ़कर, उसका रूप अत्यंत जटिल हो जाता है। शरत् और जैनेन्द्र ने अपने उपन्यासों में मन के काम और तन के काम में बारीक भेद करते हुए, काम-वृत्ति के सूक्ष्म-गहन विश्लेषण के आधार पर दापत्य-जीवन की नैतिकता को एक नवीन परिभाषा दी है। इन उपन्यासों में काम के स्तर पर, मन की गहरी पीड़ा का विवर्णन किया गया है। इनके प्रमुख पात्र—जो अधिकतर नारी-पात्र ही हैं—वैवाहिक नैतिकता की रक्षा करने के लिए निरंतर अपनी प्रखर काम-वृत्ति का दमन करते रहते हैं और कई बार शारीरिक स्तर पर विफल हो जाने के बाद भी, मानसिक स्तर पर दापत्य-वर्ष के निर्वाह के प्रति उनका आग्रह बना रहता है। इस बात की काफ़ी संभावना है कि जैनेन्द्र ने अपने कथानकों में आत्मशुद्धि के जिन प्रसंगों की सृष्टि की है उन्हें गांधी की आचार-सहिता में कोई स्थान न मिल पाता, फिर भी इसमें सदेह नहीं है कि उनके प्रेरक चिंतन की दिशा यही है, हिंदी तथा अन्य भारतीय भाषाओं के कथा-साहित्य में ऐसे अनेक जीवन्त नारी-पात्र हैं, जिनका मूल प्रभाव काम-चेतना के उन्नयन की पीड़ा पर ही निर्भर करता है।

गांधी का व्यक्तित्व अंतर्विरोधों का पुञ्ज था। उनकी सत्य और अहिंसा की परिभाषाओं में प्रबल अंतर्विरोध मिलता है। वे सत्य को शाश्वत और अखंड मानते थे, फिर भी जीवन-भर उसके साथ प्रयोग करते रहे। अहिंसा का अर्थ ही अभावात्मक है, परंतु उन्होंने उसे भावात्मक रूप में स्वीकार किया और एक ऐसा व्यापक अर्थ प्रदान कर दिया कि कुछ परिस्थितियों में हिंसा के साथ भी उसकी संगति बैठ सकती है। जीवन भर वे अपने देश की जनता के भौतिक सुख-प्राप्तियों के लिए लड़ते रहे, लेकिन सिद्धांत में भौतिक समृद्धि का विरोध करते थे। अंतिम क्षण तक वे निष्ठावान् हिंदू बने रहे हिंदू के रूप में ही जिये और हिंदू के रूप में ही मरे, पर सर्वधर्म-समभाव का निरंतर प्रचार करते थे। सिद्धांत-रूप से वे सत्य-रूप ईश्वर—निर्गुण ब्रह्म—को ही मानते थे, किंतु दैनिक जीवन में सामूहिक प्रार्थना द्वारा भगवान् के अनुग्रह की याचना करते थे; अपने समस्त कार्यक्रमों को अत्यंत बुद्धिसम्मत प्रणाली से आयोजित

करते थे, पर निर्णय के लिए आत्मा की आवाज पर निर्भर रहते थे, वर्णाश्रम-धर्म में उनकी आस्था थी, किंतु सिद्धांत तथा व्यवहार दोनों में जाति-प्रथा के प्रबल विरोधी थे, संन्यासी का जीवन व्यतीत करने पर भी, पारिवारिक संबंधों का निर्वाह अत तक करते रहे; विवाह-संस्था का पूर्णतः समर्थन करने पर भी ब्रह्मचर्य का प्रचार करते थे। कट्टर समाजवादी होने पर भी पूजापतियों के मित्र थे—जीवन-भर लोकतंत्र के लिए सघर्ष करते रहे, परंतु राजतंत्र के विरोधी नहीं थे। इन अंतर्विरोधों के कारण उनका चरित्र अत्यंत जटिल, और अनेक व्यक्तियों के लिए रहस्यमय बन गया था। वास्तव में ये अंतर्विरोध पुनरुत्थान के युग में भारत के सामाजिक तथा सांस्कृतिक जीवन में ही विद्यमान थे और गांधी ने अपनी अत्यंत व्यापक संवेदना के द्वारा, जो भारतीय जनता की सामूहिक चेतना के साथ तदाकार हो चुकी थी, इन्हें अपने व्यक्तित्व में अंतर्भुक्त कर लिया था।—लेकिन उनका गौरव यह था कि उन्होंने इन अंतर्विरोधों का समाधान कर भारतीय जीवन के विसर्वादी स्वरों में सामंजस्य स्थापित किया। युग के इन अंतर्विरोधों और युगपुरुष द्वारा इनके समाधान के उस उदात्त सघर्ष का भारतीय साहित्य पर गहरा प्रभाव पड़ा है। इसका प्रमुख कारण यह है कि कला-सर्जना की प्रक्रिया भी प्रायः इसी प्रकार की होती है। हमारे महान् कलाकार भी, विशेषकर वे कलाकार जो उदात्त जीवन-मूल्यों से प्रतिबद्ध थे, नवजागरण के उस युग में, भारतीय मानस के अंतर्विरोधों को कलात्मक अन्विति में समाहित करने का प्रयास कर रहे थे। गांधीजी जो कार्य सामाजिक-राजनीतिक स्तर पर कर रहे थे, भारत के युगद्रष्टा कवि-लेखक-कथाकार उसे कलात्मक स्तर पर सिद्ध कर रहे थे। गांधीजी ने इन्हें केवल प्रेरणा ही प्रदान नहीं की बल्कि प्रविधि-प्रक्रिया का भी निर्देशन किया। भारतीय साहित्य के विकास में उनका यह अपूर्व योगदान था, और जब तक गांधी से बड़ा व्यक्तित्व अपने देश में उत्पन्न नहीं होता, तब तक इससे अधिक गहन और व्यापक प्रभाव की कल्पना नहीं की जा सकती।

इस प्रकार, गांधी ने भारतीय संस्कृति और साहित्य में बढ़ते हुए भौतिक मूल्यों के विरुद्ध जीवन के शाश्वत तथा अतरंग मूल्यों की पुनः प्रतिष्ठा की। यह ठीक है कि जीवन के शाश्वत मूल्य उनसे पहले भी विद्यमान थे, किंतु इनकी अर्थवत्ता नष्ट हो चुकी थी। गांधी ने इन्हें युग की आवश्यकताओं के अनुरूप नया अर्थ प्रदान किया। उन्होंने अपने युग की सभी सामयिक समस्याओं पर ध्यान केंद्रित किया, परंतु उनका समाधान सत्य और सदाचार के चिरंतन सिद्धांतों के अनुसार ही प्रस्तुत किया। सत्य भौतिक तथ्य न होकर आध्यात्मिक अनुभव है; प्रेम सत्य है और धृष्टि असत्य है; शांति मानव-जीवन की प्रकृति है और सघर्ष विकृति; मनुष्य स्वभावतः सद्य है; लोकोत्तर शक्ति तथा मानवता में आस्था जीवन का मौलिक सिद्धांत है : ये सभी धारणाएं भारतीय दर्शन और संस्कृति में परंपरा से चली आ रही थी। गांधी ने इन्हें जीवंत अनुभूतियों का रूप दिया, जिनके आधार पर आस्थावान् कलाकारों ने स्थायी कला की सृष्टि की।

गांधी की कार्य-प्रणाली और विचार विवाद से मुक्त नहीं थे। उनका तीव्र

विरोध भी हुआ। हिंदी तथा अन्य भारतीय भाषाओं में ऐसी अनेक रचनाएँ हैं, जिनमें बड़ी ही निर्ममता के साथ गांधी के विकृत चित्र अंकित किये गये हैं और उनके सिद्धांतों तथा कार्यों का उपहास किया गया है। हिंदी के प्रसिद्ध मार्क्सवादी लेखक यशपाल ने, जो गांधीवाद की मृत्यु से पहले ही 'गांधीवाद की शवपरीक्षा' नामक पुस्तक की रचना कर चुके थे, विभाजन के बाद अपने प्रबल उपन्यास 'झूठा सच' में और भी क्रूरता के साथ गांधी-दर्शन पर प्रहार किया। इसमें अपनी पूरी प्रतिभा के जोर से उन्होंने यह सिद्ध करने का प्रयत्न किया कि गांधी निरंतर जिस 'सच' का प्रचार करते रहे वह उनके जीवन-काल में ही झूठा साबित हो गया और देश की जनता को उनके प्रयोगों की एक बार फिर भारी कीमत चुकानी पड़ी। यह उपन्यास निश्चय ही एक अत्यंत प्रबल रचना है, परंतु इस बात से इनकार करना कठिन होगा कि इसकी शक्ति में गांधी-दर्शन की शक्ति का भी काफी योग है, जिनका निषेध करने के लिए लेखक को अपनी पूरी प्रतिभा का जोर लगाना पड़ा है। गांधी-दर्शन के विरोध में एक और प्रबल ग्रंथ रचा गया—'परशुराम की प्रतीक्षा'। इसके रचनाकार दिनकर सदा ही आस्तिक जीवन-मूल्यों के कवि रहे हैं—गांधीजी का उन्होंने अपनी अनेक कविताओं में पूर्ण श्रद्धा-भाव से स्तवन किया है; किंतु उनके अहिंसा-सिद्धांत को वे कभी उस तरह से स्वीकार नहीं कर पाये जिस तरह से सियारामशरण गुप्त या जैनेन्द्र ने किया है। अपने प्रसिद्ध काव्य 'कुरुक्षेत्र' में वे पहले भी मानव-जीवन में युद्ध की अनिवार्यता के पक्ष में काफी तर्क दे चुके थे, पर चीनी आक्रमण में भारत की पराजय के बाद तो जैसे उनके समय का बाघ टूट गया और उन्होंने बड़े ही उग्र स्वर में भारत की शांति-नीति की भर्त्सना की। गांधी के विरुद्ध यहाँ भी कवि को कोई शिकायत नहीं है। उन्हें तो वह वर्तमान युग का सबसे बड़ा वीर पुरुष मानता है—उसकी शिकायत गांधी के अनुयायी शासकों से है, जिन्होंने गांधी को पूरी तरह नहीं समझा। यद्यपि दिनकर ने ऐसे अनेक वाक्यों को रेखांकित कर, जिनमें गांधी ने आक्रमण के विरुद्ध आत्मरक्षा के अंतिम अस्त्र के रूप में युद्ध की आवश्यकता को स्वीकार किया है, गांधी-नीति की अपने ढंग से व्याख्या करने का प्रयत्न किया, परंतु फिर भी शांति-नीति और अहिंसा के विरुद्ध उनके अनर्गल उद्गारों का समावेश गांधी-नीति-सहिता की परिधि में किसी प्रकार नहीं किया जा सकता। यहाँ भी विरोध की शक्ति काफी हद तक गांधी के अपने विश्वास की शक्ति से ही संप्रेरित है। इस प्रकार, गांधी का ऋणात्मक प्रभाव भी कम कामगर नहीं था।

जाहिर है कि गांधी का प्रभाव साहित्य के रूप-विधान या शैली की अपेक्षा उसके कथ्य या वस्तु-विधान पर ही अधिक पड़ सकता था। गुजराती-साहित्य को छोड़कर, जिसमें कि उन्होंने भाषा के निर्माण तथा स्थिरीकरण आदि का योजनाबद्ध प्रयास किया था, अन्य भाषाओं में साहित्य की शैली आदि पर उनका विशेष प्रभाव नहीं है। लेकिन यह प्रभाव एकदम नहीं है, ऐसा कहना भी ठीक नहीं होगा। उदाहरण के लिए, उनकी गद्य-शैली का, जिसमें कि जटिल-से-जटिल विचार को सरल वाक्य में व्यक्त करने की अपूर्व क्षमता थी, उस युग के अनेक विचारप्रधान गद्य-लेखकों पर अप्रत्यक्ष प्रभाव

ढूँढा जा सकता है। इन लेखकों ने गांधीजी से यह कला सीखी कि किसी प्रकार की अलंकार-सज्जा के बिना, केवल निश्चल अभिव्यक्ति के द्वारा भी अत्यंत प्रभावी शैली का विकास किया जा सकता है। जैसाकि मैंने अभी स्पष्ट किया है, तीव्र अंतर्विरोधों का समाधान गांधी जी की चिंतन-प्रक्रिया का अनिवार्य अंग बन गया था। अतएव स्वभावतः उनके लिए 'वक्र' शैली का प्रयोग आवश्यक था, जो अभिधा की अपेक्षा व्यंजना पर अधिक निर्भर करती थी और श्लेष, विरोधाभास आदि गुण जिसमें सहज रूप में अंतर्भुक्त रहते थे। गांधी की विचार-पद्धति की भांति, उनकी अभिव्यंजना-शैली में भी वक्र और ऋजु का अपूर्व योग मिलता है। विचार की वक्रता को ऋजु शैली में व्यक्त करना—यही उनकी सबसे बड़ी शक्ति है। जिस प्रकार चिंतन के स्तर पर वे विवेचन-विश्लेषण की अत्यंत सूक्ष्म-जटिल प्रक्रिया में से गुजरने के बाद ऋजु-सरल निष्कर्ष प्राप्त कर लेते थे, इसी प्रकार अभिव्यक्ति के स्तर पर भी उन्हें अनेक उलझे हुए विचार-तंतुओं को सीधे-सरल सूत्र-वाक्यों में समाहित करने का अभ्यास हो गया था।

रूप-विधान के क्षेत्र में भी, कुछ संकेत-सूत्रों का उल्लेख करना अप्रासंगिक न होगा। उदाहरण के लिए, गांधी ने अपनी आत्मकथा में जिस निर्मम रीति से अंतर्विश्लेषण किया है, उसका प्रभाव समकालीन जीवनी-लेखन पर ही नहीं, उपन्यास-कला पर भी पड़ा। भारतीय भाषाओं के अनेक उपन्यासों में, जिनमें आत्मकथा की शैली का प्रयोग किया गया है, गांधीजी के आत्मनिरीक्षण की अनुगूज कहीं-कहीं मिल जाती है। वास्तव में उस युग के कथा-साहित्य में आत्म-विश्लेषण की प्रविधि-प्रक्रिया के विकास में अन्य प्रभावों के साथ-साथ एक हद तक गांधी के आत्म-चिंतन का प्रभाव स्वीकार किया जा सकता है। इसी प्रकार, गांधी के 'हृदय-परिवर्तन'-सिद्धांत ने भी नाटक तथा कहानी-उपन्यास के रचनाकारों के सामने कथानक को नया मोड़ देने की एक 'नयी युक्ति' प्रस्तुत की।—इन संकेत-सूत्रों का उल्लेख करते हुए मैं मनो-विज्ञान और मनोविश्लेषणशास्त्र के प्रत्यक्ष प्रभाव का अवमूल्यन नहीं कर रहा। मेरा उद्देश्य केवल एक ऐसे निकटस्थ प्रेरणा-स्रोत की ओर इंगित करना है जो प्रच्छन्न रूप से सक्रिय था।

उपसंहार के रूप में, मैं एक बार फिर यही रेखांकित करना चाहूंगा कि भारतीय जीवन और साहित्य—दोनों पर गांधी का परोक्ष प्रभाव उनके प्रत्यक्ष प्रभाव की अपेक्षा निश्चय ही अधिक जीवंत और स्थायी रहा। जीवन में वे लोग, जिन्होंने गांधी के कार्य-क्रमों में सक्रिय भाग लिया और उनका विवेकपूर्वक अनुसरण का दावा किया, गांधी का पूरा लाभ नहीं उठा सके; वे गांधी के साथ अपने संपर्क का भौतिक सिद्धियों के लिए उपयोग भर कर सके। वास्तविक लाभ उन प्रबुद्ध व्यक्तियों ने उठाया, जिन्होंने गांधी के तपःपूत देश-काल में स्वतंत्र रूप से जीवन-यापन किया। इसी प्रकार साहित्य में भी, जिन्होंने गांधी के जीवन पर महाकाव्यों की रचना की, या अपनी कृतियों में उनके सामाजिक-राजनीतिक सिद्धांतों एवं कार्यक्रमों का प्रतिपादन किया, वे कुछ ही समय तक प्रचारित होकर रह गये। गांधी का सच्चा प्रभाव उन साहित्यकारों ने ग्रहण

किया, जो अनुभूति और विचार के स्तर पर उनके व्यक्तित्व एवं कृतित्व का दबाव महसूस करते हुए स्वतंत्र रूप से साहित्य-सर्जना में लीन थे । ऐसे ही साहित्यकारों ने गांधी का पूरा लाभ प्राप्त किया, क्योंकि उन्होंने गांधी को राजनीतिक शक्ति या सामाजिक नीति-सहिता के प्रतीक-रूप में अंकित न कर उन्हें अपने जीवन-मूल्यों में आत्मसात् कर लिया था ।

फ्रायड और हिंदी-साहित्य

फ्रायड पर वार्ता प्रसारित करने का मुझसे आग्रह शायद इसलिए है कि मेरे सहयोगी और समसामयिक मुझे फ्रायडवादी समझते हैं। उनकी यह धारणा गलत है।

फिर भी इसमें सदेह नहीं कि आज के विचार-जगत् में फ्रायड ने भारी क्रांति की है, और हमारे युग की जीवन-दृष्टि पर जाने-अनजाने उनका गहरा प्रभाव है। वे उन चार मनीषियों में से हैं जिन्होंने हमारी आज की युग-चेतना का निर्माण किया है। ये चार मनीषी हैं : डार्विन, मार्क्स, गांधी और फ्रायड। डार्विन का क्षेत्र है प्राकृतिक जगत्; मार्क्स का सामाजिक अर्थात् आर्थिक और राजनीतिक जीवन; गांधी का आध्यात्मिक जीवन और फ्रायड का क्षेत्र है मनोजगत्। साधारणतः ये चारो क्षेत्र एक-दूसरे से सबद्ध हैं, फिर भी वैशिष्ट्य के विचार से उपर्युक्त विभाजन किया गया है। यह न पूर्ण है और न ऐकात्मिक, क्योंकि कोई भी जीवन-दर्शन ऐकात्मिक कैसे हो सकता है।

फ्रायड उपचार-गृह (क्लीनिक) से दर्शन की ओर बढ़े, रोगियों का उपचार करते-करते उन्होंने व्याधियों के मूल उद्गम तक पहुँचकर अंतर्मन के विज्ञान की उद्भावना की।

फ्रायड के मूल सिद्धांत और निष्कर्ष संक्षेप में इस प्रकार हैं—हमारे मन के दो भाग हैं—चेतन और अचेतन (अवचेतन)। इनके बीच में एक तीसरा भाग भी है, जिसकी स्थिति चेतन से कुछ पहले है—इसे फ्रायड ने 'प्रीकॉन्शस' अर्थात् पूर्व-चेतन कहा है। यह अचेतन के लिए एक प्रकार का द्वार है। चेतन की अपेक्षा अचेतन कहीं वृहत्तर और प्रबलतर है। फ्रायड ने इसके स्पष्टीकरण के लिए एक ऐसे पत्थर का दृष्टांत दिया है जिसका तीन-चौथाई भाग जल में है और एक-चौथाई जल से ऊपर। यह तीन-चौथाई अचेतन है और एक-चौथाई चेतन। चेतन वह भाग है जो सामाजिक जीवन में सक्रिय रहता है, जिसकी क्रियाओं का ज्ञान हमें रहता है। अचेतन वह भाग है जिसकी क्रियाओं का ज्ञान हमें नहीं होता, परंतु जो निरंतर क्रियाशील रहकर हमारी प्रत्येक गतिविधि को अज्ञात रूप से प्रेरित और प्रभावित करता रहता है। यह अचेतन हमारी उन इच्छाओं और चेष्टाओं का पुंज है जो अनेक सामाजिक कारणों से—मूलतः सामाजिक स्वीकृति अथवा मान्यता के अभाव में चेतन मन से मुह छिपाकर नीचे पड़ जाती है और वहां से अभिव्यक्ति के लिए संघर्ष करती रहती हैं। इस अवस्था में उन्हें अधीक्षक (सेंसर) का सामना करना पड़ता है जो हमारी सामाजिक

मान्यताओं का प्रतीक-रूप है। वह इन असामाजिक इच्छाओं का दमन करने का प्रयत्न करता है। परंतु यह दमन एक छल-मात्र होता है, दमित इच्छाएँ अनेक छद्म रूप रख कर अपनी अभिव्यक्ति का मार्ग ढूँढ़ ही लेती है। ये मार्ग हैं स्वप्न, स्वप्न-चित्र और कला-साहित्य आदि। एक प्रकार से ये सभी स्वप्न के विभिन्न रूप हैं। इस प्रकार 'स्वप्न की व्याख्या' फ्रॉयड के शास्त्रीय विधान का अत्यंत महत्वपूर्ण अंग है।

मन का विभाजन फ्रॉयड ने एक और प्रकार से किया है। यहाँ भी उन्होंने उसके तीन अंग माने हैं—इड, ऐगो और सुपर-ऐगो, अर्थात् इद, अहं और अति-अह। परंतु ये वास्तव में क्रमशः अचेतन, चेतन और अधीक्षक (सेंसर) से बहुत भिन्न नहीं हैं। इड या इद हमारे रागों का पुज है, जिसमें अचेतन का ही प्राधान्य है। इसकी धारणा बहुत-कुछ हमारी बामना से मिलती-जुलती है। अहं-चेतन मन है, जो नीचे इड या इद में से इच्छाओं के धक्के खाता हुआ सामाजिक मूल्यों के प्रति सचेष्ट रहता है। और अति-अह सचित सामाजिक मान्यताओं का प्रतीक है जिसका काम आलोचना और अधीक्षण करना है। फ्रॉयड के शब्दों में : अह, इद का वह भाग है जिसका निर्माण ऐंद्रिय ज्ञानमय चेतन के माध्यम से बाह्य जगत् के संपर्क द्वारा हुआ है। इद का प्रेरक सिद्धांत है आनंदवाद, और अह का प्रेरक सिद्धांत है वस्तुवाद। अह में ज्ञान का प्राधान्य है और इद में वासना का; अह विवेक और बुद्धि का प्रतीक है, और इद रागों का आवास है।^१

हमारा अचेतन जिन दमित इच्छाओं का पुज है, वे मूलतः काम के चारों ओर केंद्रित है। इस प्रकार जीवन की मूल वृत्ति फ्रॉयड के अनुसार है काम। उनके अनुसार जीवन में दो वृत्तियाँ प्रधान हैं : एक प्रेम करने की प्रवृत्ति 'इराँस' अर्थात् काम; दूसरी नाश करने की प्रवृत्ति अर्थात् 'थैनेटॉस'। इसमें भी मुख्य है पहली, अर्थात् काम; दूसरी उसका विपर्यय-मात्र है। इसी काम को फ्रॉयड ने 'लिबिडो' कहा है। हमारी सभी व्यष्टिगत क्रियाओं तथा चेष्टाओं में, यहाँ तक कि समष्टिगत क्रियाओं तथा चेष्टाओं में भी, काम के सूक्ष्म अतस्सूत्र विद्यमान रहते हैं। यह वृत्ति अनेक रूप धारण करती है जिसके फ्रॉयड ने कुछ वर्ग निश्चित किये हैं। परंतु उनके विस्तार के लिए यहाँ अवकाश नहीं है।

रोग का निदान कर लेने के बाद फ्रॉयड उपचार के लिए अग्रसर होते हैं। यह तो निश्चित हो गया कि रोग का मूल कारण मन की ग्रथियाँ हैं, पर उनको खोला कैसे जाय ! इसके लिए फ्रॉयड ने व्यावहारिक प्रयोगों द्वारा 'मुक्त सबंध' अथवा

^१ It is easy to see that the ego is that part of the id which has been modified by the direct influence of the external world acting through the perception. Moreover, the ego has the task of bringing the influence of the external world to bear upon the id and its tendencies and endeavours to substitute the reality principle for the pleasure-principle which reigns supreme in the id. In the ego perception plays the part which in the id devolves upon instinct. The ego represents what we call reason and sanity in contrast to the id which contains the Passions.

‘मुक्त-संबद्ध-विचार-प्रवाह’ खोली का आविष्कार किया जिसके द्वारा वे मन के अतल गह्वरो में पड़े हुए विकारों को बाहर निकाल लाने का दावा करते थे। अचेतन से चेतन में आ जाने पर गाठ चेष्टापूर्वक खोली जा सकती है; विकारों का ‘उन्नयन’ किया जा सकता है। इस उपचार-प्रक्रिया में वे ‘कार्य-कारण-वाद’ तक पहुँच गए। ‘कार्य-कारण-वाद’ के अनुसार प्रत्येक कार्य का एक निश्चित कारण है जो ज्ञात और अज्ञात दोनों प्रकार का हो सकता है। अचानक अथवा दैवात् होने वाले कार्य भी सर्वथा सकारण हैं; उनके कारण हमारे चेतन या अचेतन में मिलते हैं। इस प्रकार फ्रॉयड ने कार्य-कारण-वाद को अपनी चिन्ताधारा का आधार बनाया और आनन्दवाद को जीवन का लक्ष्य माना।

इन सिद्धांतों के प्रकाश में धीरे-धीरे फ्रॉयड ने जीवन के प्रमुख तत्त्वों का व्याख्यान आरम्भ कर दिया। समाज-विज्ञान, राजनीति, राष्ट्रीयता, सस्कृति, सम्यता, धर्म, कला आदि पर फ्रॉयड की मर्मभेदी दृष्टि पड़ी। उनके निष्कर्ष जितने मौलिक थे उतने ही विक्षोभकारी; परंतु उनका प्रभाव अत्यंत व्यापक हुआ और जीवन के पुनर्मूल्यांकन में उन्होंने बहुत बड़ा योग दिया। फ्रॉयड के अनुसार जीवन की मूल-शक्ति है काम अथवा राग, जिसकी माध्यम हैं सहज-वृत्तियाँ। इन सहज-वृत्तियों के उचित परितोष में ही जीवन की सिद्धि है। यही फ्रॉयड का आनन्द-सिद्धांत—‘प्लैजर-प्रिंसिपल’—है। इसे ही वे जीवन का मूल सिद्धांत मानते हैं।^१ मनुष्य की सभी चेष्टाएँ इसी लक्ष्य की ओर उन्मुख हैं—वस्तु-सिद्धांत द्वारा आरोपित अनेक बाधाएँ इसकी साधक ही हैं, अतः उनका लक्ष्य भी यही ठहरता है—संयम-नियम, विलंबन आदि की विधियाँ सभी आनन्द की ओर उन्मुख हैं। समाज का विघ्न ऐसा होना चाहिए जिसमें जीवन की मूल प्रवृत्तियों के परितोष की व्यवस्था हो—अन्यथा समाज का विघ्न स्थिर नहीं रह सकता। वह विद्रोह, अशांति, दुःख-दारिद्र्य, कूठा आदि का शिकार हो जायेगा। मानव-जीवन की इन्हीं सहज आवश्यकताओं की पूर्ति समाज और शासन-व्यवस्था का—जिसके अंतर्गत राजनीति आदि सत्तापरक व्यवस्थाएँ आ जाती हैं—मूल और एकमात्र उद्देश्य है। यह परितोष सदा तात्कालिक ऐंद्रिय स्तर पर ही नहीं होता, बौद्धिक-रागात्मक उन्नयन भी इसकी एक सफल विधि है। वास्तव में राग का प्राधान्य मानते हुए भी अंत में फ्रॉयड को बुद्धि की सत्ता स्वीकार करनी पड़ी; राग के अतिचार से त्राण पाने के लिए बुद्धि की शरण लेना अनिवार्य हो गया। फ्रॉयड को यह तथ्य स्वीकार करना पड़ा कि रागमय जीवन और विवेकमय जीवन में सतत संघर्ष रहता है और यह संघर्ष ही सम्यता का मूल आधार है। आज के सम्य जीवन की विवृतियाँ और कूठा राग और विवेक के असामंजस्य का ही परिणाम है। फ्रॉयड ने नैतिक विधि-निषेध के मार्ग की निंदा करते हुए मनोवैज्ञानिक उन्नयन—उन्हीं

१. In the Psycho-analytical theory of the mind we take it for granted that the course of mental processes is automatically regulated by the ‘pleasure principle.’

के शब्दों में 'अहं' के समाजीकरण'—का मार्ग उपदिष्ट किया। नैतिक विधि-निषेध जहाँ ग्रंथियों की वृद्धि करते हैं तथा उन्हें और अधिक जटिल बनाते हैं, वहाँ उन्नयन अथवा अहं का समाजीकरण—जो राग का बौद्धिक परितोष है—ग्रंथियों को सहज ढंग से खोलकर मानसिक स्वास्थ्य प्रदान करता है। यह मानसिक स्वास्थ्य ही व्यष्टि की सफलता है, और यही व्यापक स्तर पर समष्टि अथवा समाज की। प्रगति अथवा विकास के मूल्यांकन का उचित आधार यही है; समाज की मुक्ति इन्हीं में है। धर्म को फ्रॉयड ने एक प्रकार की इच्छा-पूर्ति या निम्न स्तर पर सामूहिक भ्रम-मात्र माना है। वह मूलतः भविष्य-स्वप्न—यूटोपिया—आदि की भांति एक प्रकार की परितोषदायिनी कल्पना या अधिक-से-अधिक उन्नयन का विधान ही है। ईश्वर पितृ-भाव का प्रक्षेपण है और धार्मिक प्रथाएँ आदि स्वप्न-चित्रों के रूढ़ प्रतीक हैं। इसी प्रकार कला और साहित्य को भी फ्रॉयड ने एक प्रकार की क्षतिपूरक क्रिया एवं उन्नयन का साधन माना है और उनका उद्गम भी मानव के स्वप्न-चित्रों को माना है।

शक्ति और सीमा

फ्रॉयड-दर्शन की अपनी शक्ति और परिसीमाएँ हैं। उसकी सबसे बड़ी शक्ति यह है कि अचेतन का अन्वेषण कर उसने मानव-मनोविश्लेषण के लिए अपार क्षेत्र का उद्घाटन कर दिया है। व्यक्ति और समाज की अनेक समस्याएँ, जिन पर रहस्य का घना आवरण पड़ा हुआ था, बुद्धि और विवेक के प्रकाश में आयी और जीवन के पुनर्मूल्यन के नवीन साधन उपलब्ध हुए। व्यक्ति और समाज के अनेक जीर्ण रोगों का उपचार भी इसके द्वारा संभव हुआ और अतर्मनोविज्ञान का आरंभ हुआ। अध्यात्म, दर्शन, समाजशास्त्र, इतिहास, साहित्य और कला के मौलिक रहस्यों के उद्घाटन में फ्रॉयड के सिद्धांतों और उनकी पद्धति ने अभूतपूर्व योग दिया।

दूसरे, काम को मूलभूत वृत्ति मानते हुए उन्होंने मानव के रागात्मक संबंधों का अत्यंत सूक्ष्म-गहन और किन्हीं श्रेणियों में सर्वथा सटीक व्याख्यान प्रस्तुत किया। इससे अनेक भ्रातियों तथा किंवदंतियों का विघटन हुआ और जीवन में बौद्धिक मूल्यों की प्रतिष्ठा में सहायता मिली।

फ्रॉयड-दर्शन की परिसीमाएँ भी अत्यंत स्पष्ट हैं। उस पर अनेक आरोप लगाए गए हैं। पहला आरोप तो यह है कि वह वैज्ञानिक न होकर आनुमानिक है। उनकी व्याख्या स्थान-स्थान पर बड़ी दूरारूढ़ और अविश्वसनीय हो जाती है। अपनी बात को सिद्ध करने के लिए वे ज़मीन-आसमान के कुलावे मिला देते हैं। दूसरा यह कि फ्रॉयड के निष्कर्ष स्वस्थ व्यक्तियों की मन स्थिति पर आधारित नहीं है, अतः विकृतियों के आधार पर प्रतिपादित जीवन-दर्शन स्वस्थ मानव का जीवन-दर्शन कैसे हो सकता है। यह फ्रॉयड के समसामयिक और प्रतिद्वंद्वी विचारक युग का आरोप है। तीसरा दोष इसका यह है कि यह एकांगी है, काम जीवन की मूल प्रवृत्ति तो अवश्य है, परंतु वह अंग ही है, सर्वांग नहीं है। फ्रॉयड ने उसी को सर्वस्व मानकर अपने जीवन-दर्शन को एकांगी बना दिया है।

फ़ॉयड के विरुद्ध चौथा आरोप यह है कि उनका जीवन-दर्शन अभावात्मक है, उसमें समाधान नहीं है, साथ ही वह व्यष्टि तक ही सीमित हैं, समष्टि के लिए उनके पास कोई संदेश नहीं है। इसलिए उसमें आशा और गति नहीं है, एक प्रकार का अवसाद और अगति है। मैं समझता हूँ कि यह अंतिम आरोप अनुचित और अन्यायपूर्ण है। इसमें संदेह नहीं कि फ़ॉयड में प्रचारक या सुधारक की जैसी मुखर सोद्देश्यता नहीं थी; उनमें वैज्ञानिक की धीरता थी। आरम्भ में उनके प्रयोग और निष्कर्ष अभावात्मक अवश्य थे और प्रयोगावस्था में ऐसा होना स्वाभाविक भी है, परंतु धीरे-धीरे उनकी दृष्टि भावात्मक हो गयी थी और उन्नयन अथवा अहं के समाजीकरण में उन्होंने अपना समाधान प्रस्तुत किया। फ़ॉयड पेशेवर डॉक्टर थे। केवल निदान करके ही छोड़ देना डॉक्टर का काम नहीं है। उनका दर्शन सहज प्रवृत्तिमूलक दर्शन है, जो निवृत्तिमूलक दर्शनों से अधिक कल्याणकारी और रुचिकर होना चाहिए।

फ़ॉयड हिंदी में पिछले पंद्रह-बीस वर्षों में ही आए हैं। इससे पहले 'शुतुर्मुगं पुराण' आदि निकले थे। पर न उनका लेखक फ़ॉयड को समझ सका था और न पाठक उस लेखक को। वह एक अनर्गल प्रनाप-मात्र था। उसके बाद अज्ञेय-जैसे एक-आध कलाकार द्वारा फ़ॉयड कुछ व्यवस्थित ढंग से हिंदी में आये और धीरे-धीरे उनकी ओर आकर्षण बढ़ा। फ़ॉयड का प्रभाव और प्रेरणा कई रूपों में आके जा सकते हैं। एक तो फ़ॉयड की प्रेरणा से हिंदी में शृंगार का पुनरुत्थान हुआ। द्विवेदी-युग की स्थूल नैतिकता और छायावाद की अतीन्द्रिय सौंदर्योपासना के कारण शृंगार की जो प्रवृत्तियाँ दब गई थी या रूपांतरित हो गई थी, वे फ़ॉयड के प्रभाव से फिर उभर आयीं और हिंदी में शृंगार-साहित्य फिर खोर पकड़ गया। परंतु इस शृंगारिकता का रूप प्रचलित रूपों में भिन्न है। एक तो इसमें शृंगार स्वयं-साध्य नहीं है, वरन् मनो-विश्लेषण का माध्यम है। लेखक का उद्देश्य काम-कथाएं लिखना अथवा रति-भाव की अभिव्यक्ति करना इतना नहीं होता, जितना काम-कुठाओं का विश्लेषण करना। इस साहित्य में विकृतियों का चित्रण अधिक है और चौंका देनेवाली बातें भी हैं; परंतु इसके द्वारा सम्यक् शृंगारिकता, चलते-फिरते प्रेम की कथाओं को या प्रेम की हल्की अभिव्यक्तियों को पुरोत्साहन नहीं मिला। इसके द्वारा ऐसे रस का परिपाक हुआ, जिसमें गहरी शृंगारिकता के साथ बौद्धिक अन्वेषण का भी आनंद मिला हुआ है।

इसी क्षेत्र में फ़ॉयड का दूसरा प्रभाव यह पड़ा कि काम की छद्म चेतना और छद्म अभिव्यक्तियों की अनलियत खुल गई। प्रकृति पर प्रणय-पात्र का आरोप अथवा परोक्ष के प्रति प्रणय-निवेदन अथवा अतीन्द्रिय प्रेम में आस्था कम हो गई और काम को भौतिक स्तर पर स्वीकृति मिली। मन की छलनाएं कम हुईं और वास्तविकता को स्वीकार करने का आग्रह बढ़ा।

अवचेतन-विज्ञान के प्रभाव से हिंदी साहित्यकार के चिंतन और भावना में गहराई, सूक्ष्मता तथा प्रखरता आयी। मन के सूक्ष्म स्तरों तक पहुंचने का, भावों की सूक्ष्मांतिसूक्ष्म बीचियों को शब्दबद्ध करने का आग्रह बढ़ा। छायावाद की सूक्ष्म

चेतना को समर्थन प्राप्त हुआ। साथ ही और भी गहराइयों में जाने की प्रेरणा मिली तथा अवचेतन को यथावत् चित्रित करने के लिए सफल-असफल प्रयोग हुए। जिस समय प्रगतिवाद के प्रचारक जीवन की स्थूल आवश्यकताओं के साथ कला का सवध जोड़ते हुए उसे बहिर्मुख करने के लिए नारे लगा रहे थे, फ़ॉयड के प्रभाव से कला के अतर्मुख रूपों को यथेष्ट बल मिला और वह इतिहास के स्तर पर आने से बच गई। हिंदी के लिए फ़ॉयड का अवचेतन-विज्ञान वरदान सिद्ध हुआ।

विचार के क्षेत्र में भौतिक-बौद्धिक मूल्यों की अधिक विश्वसनीय तथा रोचक ढंग से स्थापना की गई और जीवन तथा साहित्य के पुनर्मूल्यांकन में सहायता मिली। इस प्रकार फ़ॉयड ने प्रगति की परंपरा को भी आगे बढ़ाया, साहित्यकार के व्यक्तित्व तथा साहित्य की प्रवृत्तियों के विश्लेषण-व्याख्यान के लिए एक नवीन मार्ग खुल गया जिससे कर्ता तथा कृति का मूल सवध स्पष्ट करने में बड़ी सुविधा हुई और साहित्य के अध्ययन-आलोचन के इतिहास में एक नया अध्याय जुड़ा।

काव्य-शिल्प पर भी फ़ॉयड का प्रभाव कम नहीं पड़ा। उनकी 'मुक्त-सवध' शैली को तो कथाकारों ने सीधा ही अपना लिया। साथ ही स्वप्न-चित्रों के सृजन और उद्घाटन का भी हमारे साहित्य में बड़े वेग के साथ प्रचार हुआ।

परंतु यह तो एक पहलू हुआ। नादान उत्साहियों के हाथों में पड़कर फ़ॉयड की दुर्दशा और साहित्य की छीछालेदर भी हिंदी में कम नहीं हुई हैं; क्योंकि फ़ॉयड-दर्शन एक दुधारा गस्त्र है, जो दोनों तरफ काट कर सकता है।

रवीन्द्रनाथ का भारतीय साहित्य पर प्रभाव

रवीन्द्र-जयंती का आयोजन जिस उत्साह और उत्साह के साथ, जिस व्यापक रूप में पूरे राजकीय वैभव के साथ हो रहा है वह हमारे देश के साहित्यिक इतिहास में अमूल्यपूर्ण घटना है। एक ओर हमारे लिए जहाँ यह गौरव का विषय है कि एक कवि-कलाकार को इस प्रकार का राजकीय एवं देशव्यापी सम्मान दिया जा रहा है, दूसरी ओर हमें इस प्रकार के राजनीतिक आयोजनों के असाहित्यिक प्रभावों के प्रति भी सतर्क होने की आवश्यकता है। इस प्रकार के राजनीतिक कोलाहल से कई अनिष्ट हो सकते हैं : एक तो यह कि स्वयं रवीन्द्र-साहित्य के भव्यतर रूप की उपेक्षा हो जाये और 'वे विद्वमानव थे', 'अंतर्राष्ट्रीय पुरुष थे', 'महान् शिक्षाविद् थे', 'सिद्ध दार्शनिक थे', 'अद्वितीय जन-सेवक थे'—ऐसे या इस प्रकार के अन्य नारों के बीच उनका कलाकार ही खो जाये; और दूसरा यह कि राजनीतिक रंग में रगे हुए इस प्रचार और प्रसार के फलस्वरूप रवीन्द्र-साहित्य का इतना अधिक अतिमूल्यन किया जाये कि देश की अन्य साहित्यिक विभूतियाँ रवीन्द्रनाथ की उपजीवी या उपग्रह बनकर रह जायें। एक वाक्य में इस प्रकार के अतिरंजित प्रयत्नों से साहित्य के क्षेत्र में भी राजनीतिक मूल्यों का प्रवेश होने की आशंका उत्पन्न हो जाती है। अतः भारतीय साहित्य पर रवीन्द्रनाथ के प्रभाव का मूल्यांकन, राजनीतिक प्रचार-भावना से मुक्त होकर, उचित साहित्यिक परिप्रेक्ष्य में करना चाहिए और यह समझकर आगे बढ़ना चाहिए कि रवीन्द्रनाथ ने बीसवीं शती के प्रथम चरण में जिस आलोक का वितरण किया वह उन्हें प्राचीन भारत की महान् परंपरा से उत्तराधिकार में प्राप्त हुआ—वह आलोक भारत के अन्य साहित्यकारों को भी प्राप्त था जिन्हें स्वदेश-विदेश की काव्य-परंपरा के साथ रवीन्द्रनाथ की प्रतिभा का अतिरिक्त वरदान भी मिला।

अंगरेजी आलोचना में कुछ कवियों के लिए एक प्रशस्ति का प्रयोग किया जाता है—पोइट्स पोइट : कवियों का कवि। इसका संस्कृत पर्याय बनता है 'कवीनां कवि।' किंतु संस्कृत आलोचना में इस अर्थ में 'कविकुलगुरुः' का प्रयोग हुआ है, 'कवीनां कवि' का नहीं। 'कविकुलगुरु' या 'कवियों के कवि' पद की व्याख्या दो प्रकार में की जा सकती है—एक तो वह कवि जो परवर्ती कवि-परंपरा को काव्य-वस्तु प्रदान करता है या काव्य वस्तु के नव-निर्माण की प्रेरणा देता है, दूसरा वह कवि जो काव्य-सामग्री—विशेषतः काव्य-विषय प्रदान करता है अथवा काव्य-विषयों के नव-निर्माण की प्रेरणा देता है। वाल्मीकि और व्यास पहली कोटि के कवि हैं, कालिदास दूसरी के। किंतु जहाँ

तक मुझे स्मरण है संस्कृत काव्य-परंपरा ने कालिदास को ही कविकुलगुरु की उपाधि से भूषित किया है—भासो हास. कविकुलगुरु. कालिदासो विलासः—स्वयं कालिदास को काव्य-वस्तु का दान करने वाले वाल्मीकि और व्यास का अक्षय यशोगान करने पर भी उन्हें 'कवीना कविः' का पर्यायवाचक 'कविकुलगुरु' विशेषण नहीं दिया। इसका अभिप्राय यह है कि 'कविकुलगुरु' या 'कवीना कवि.' का प्रयोग प्रायः दूसरे अर्थ में अर्थात् काव्य-सामग्री या काव्य-बिंब प्रदान करने वाले ऐसे कवि के लिए ही किया गया है जो अतिशय भाव-वैभव और कल्पनाविलास से मण्डित हो—जिसके प्रचुर भांडार से अन्य कवि अपने काव्य-श्रोत्र को परिपूर्ण करते हो। इस अर्थ में भारतीय साहित्य में कालिदास के उपरांत 'कवीना कवि' विशेषण के अधिकारी केवल रवीन्द्रनाथ ही हैं—यद्यपि देश की अनेक भाषाओं में ऐसे अनेक महाकवि हुए हैं जिन्हें रवीन्द्रनाथ के सम-प्रतिभा मानने में कठिनाई नहीं होनी चाहिए।

रवीन्द्रनाथ मूलतः कवि थे। जीवन के जिस सत्य का उनके कवि ने कल्पना और अनुभूति के द्वारा साक्षात्कार किया उसी को वे अनेक माध्यम-प्रकारों से व्यक्त करते रहे। विश्व के विकीर्ण वैभव में आत्मा के स्पन्दन को भाव-प्रेरित कल्पना और फिर कल्पना-समृद्ध अनुभूति से प्राप्त कर उन्होंने अनेकता में एकता के जिस सत्य को स्वानुभूत किया वही दर्शन के क्षेत्र में सर्वात्मवाद, संस्कृति के घरातल पर विश्व-मानवतावाद और राजनीति के क्षेत्र में अंतर्राष्ट्रवाद का रूप धारण कर उनके संपूर्ण वाङ्मय में पुष्पित-पल्लवित होता रहा। इस प्रकार की अनुभूति स्पष्टतः एक प्रकार की रहस्यानुभूति है, जो एक ओर विचार और विवेक की बौद्धिक सीमाओं को और दूसरी ओर ऐंद्रिय जगत् के भौतिक वधनों को पार कर चेतना के अतल गह्वर में जन्म लेती है—आप उसे आत्मा या चित्ति कहें या केवल चेतना मात्र। रवीन्द्रनाथ की काव्यानुभूति का यही मूल घरातल था। इसलिए उनकी काव्यानुभूति मूलतः रहस्यानुभूति है और उनकी काव्य-शैली का निर्माण स्वभावतः रम्याद्भुत तत्त्वों से हुआ है। भारतीय साहित्य पर उनके प्रभाव का आरंभ 'गीताजलि' की पुरस्कृति के पश्चात् ही माना जा सकता है। भारतीय काव्य-प्रतिभा की वह सार्वभौम स्वीकृति अपने देश के साहित्यिक इतिहास की अमूल्य घटना थी जिसका प्रभाव पढ़ना अनिवार्य था।

हिंदी साहित्य में उस समय जागरण-सुधार के नैतिक आदर्शों से मुखरित द्विवेदी-युग चल रहा था जिसकी दृष्टि सर्वथा बहिर्मुखी थी और जिसकी अभिव्यक्ति का रूप इतिवृत्तात्मक था। रीति-काव्य की परिचित रस-भूमि को अनैतिक और रोग-ग्रस्त मानकर हिंदी का कवि त्याग चुका था। किंतु उसके स्थान पर नवीन रस-भूमि का अनुसंधान वह नहीं कर पाया था। अंतर्मुख जीवन के दुष्परिणामों से पीड़ित भारतीय चेतना जीवन और जगत् के मंगलमय प्रसार के साथ तादात्म्य स्थापित करने के लिए नष्ट कर रही थी। सामाजिक जीवन के कल्याण की ओर उन्मुख अनेक आंदोलन साहित्य में भी प्रतिध्वनित हो रहे थे किंतु ऐसा लगता था जैसे कि वे विवेक के स्तर में ही टकराकर लौट आते हो। बंगला-साहित्य में भी बहुत-कुछ ऐसी ही परिस्थिति थी जिसके विरुद्ध रवीन्द्रनाथ की काव्य-चेतना ने विद्रोह किया था। हिंदी-

प्रकार से इन तीनों का ही निषेध था—इसलिए वह आचार्य का अनुग्रहभाजन न बन सका। छायावाद का विरोध करते-करते वे उसके प्रेरक स्रोत रवीन्द्र-काव्य तक पहुँचे। उनके सामने सबसे बड़ी समस्या थी आधुनिक कवि की रहस्यानुभूति। जब मध्ययुग के कवीर आदि निर्गुण साधको में भी उसे यथावत् स्वीकार करने में उन्हें आपत्ति होती थी तो आधुनिक विज्ञान-युग के कवि की रहस्यानुभूति को स्वीकार करना तो और भी कठिन था। इसलिए हिंदी के उदीयमान कवियों की तो उन्होंने अनुकर्तृमात्र कहकर उपेक्षा कर ही दी, साथ ही विश्वविख्यात रवीन्द्रनाथ की रहस्यानुभूति पर भी प्रश्नवाचक चिह्न लगा दिया। रवीन्द्रनाथ की प्रतिभा से हतप्रभ होकर उन्होंने अपनी धारणाओं में संशोधन करना स्वीकार न किया और उन्हें रहस्यवादी की अपेक्षा महान् आलंकारिक मानना ही अधिक उपयुक्त समझा। अर्थात् रवि बाबू की रहस्याभिव्यक्तियों को उन्होंने अनुभूति-प्रेरित न मानकर अभिव्यजना की विभूति ही अधिक माना। इस प्रकार आचार्य शुक्ल ने न केवल छायावाद का ही विरोध किया बल्कि हिंदी कविता पर रवीन्द्रनाथ के बढ़ते हुए प्रभाव को रोकने का भी प्रयत्न किया। बाद में चलकर जब छायावाद का स्वरूप स्पष्ट हुआ और यह निश्चय हो गया कि छायावाद हिंदी काव्य-परंपरा का स्वाभाविक विकास है—तो यह स्वीकार करने में देर न लगी कि काव्य की प्रत्येक प्रवृत्ति की भांति यद्यपि छायावाद ने भी उधर अंगरेजी की रोमानी कविता और इधर रवीन्द्रनाथ की कविता से आरम्भिक प्रेरणाएँ प्राप्त की थी—फिर भी वह उनकी छायामात्र नहीं है। तथ्य वास्तव में यह है कि पहले रवीन्द्रनाथ ने रोमानी कवियों से प्रेरणा ग्रहण की और फिर हिंदी-कवियों ने बहुत-कुछ प्रत्यक्ष रूप में, और अशत. रवीन्द्रनाथ के माध्यम से भी, अपने विकास के पहले चरण में उनका प्रभाव ग्रहण किया। छायावाद का जन्म होने तक रवीन्द्रनाथ विदेशी काव्य के उस प्रभाव को आत्मसात् कर चुके थे। उनकी महान् प्रतिभा शेली और कीट्स की किशोर कल्पनाओं को तब तक विराट् भारतीय आधारफलक प्रदान कर चुकी थी और अंगरेजी की लाक्षणिक भंगिमाओं को संस्कृत के ऐश्वर्य से मंडित कर चुकी थी, इसलिए हिंदी-कवियों का कार्य अपेक्षाकृत सुकर हो गया।

किंतु यह सब होते हुए भी छायावाद के अगणी कवि प्रसाद इन दोनों प्रभावों से मुक्त रहे—न उन्होंने अंगरेजी के रोमानी कवियों का ऋण स्वीकार किया और न रवीन्द्रनाथ का। रवीन्द्रनाथ ने जहाँ पाश्चात्य रोमानी प्रभाव को कालिदास की रमणीय कल्पनाओं में टालकर उन्हें भारतीय काव्य-चेतना का अंग बना लिया था, वहाँ प्रसाद की प्रेरणा का मूल स्रोत शुद्ध भारतीय ही रहा। अपने गुण के रोमानी बनावरण ने प्रेरित होकर वे पश्चिमी साहित्य की ओर नहीं गये बल्कि भारत के प्राचीन साहित्य में विखरे हुए रम्याद्भुत तत्त्वों का सन्धान करने लगे, जिसकी चरम परिणति हमें 'कामायनी' में मिलती है। इसलिए प्रसाद की काव्य-चेतना रवीन्द्रनाथ की काव्य-चेतना की अपेक्षा अधिक भारतीय और उसी सीमा तक अधिक मौलिक है। हिंदी के गम्यक् प्रचार और प्रसार के उपरांत जब भारतीय भाषाओं में 'कामायनी' के महत्त्व की उचित प्रतिष्ठा हो नकेगी, उस समय, मुझे विश्वास है कि मेरी स्थापना की सत्यता

अनायास ही सिद्ध हो जाएगी ।

हिंदी की भांति अन्य भाषाओं के काव्य पर भी रवीन्द्रनाथ का प्रभाव स्पष्ट है । प्रायः सभी भाषाओं में 'गीतांजलि' का अनुवाद हुआ, कुछ भाषाओं ने सीधे बंगला से और कुछ में अंगरेजी से । कुछ में केवल गद्यानुवाद ही हुए किन्तु कतिपय भाषाओं में छंद का माध्यम भी ग्रहण किया गया जैसे मराठी में, तेलुगु में, हिंदी में । शीघ्र ही भारतीय कवियों ने यह अनुभव किया कि 'गीतांजलि' रवीन्द्रनाथ की सर्वश्रेष्ठ कृति नहीं है और उन्होंने कवि की अन्य समृद्ध रचनाओं का मूल अथवा अनुवाद में अध्ययन किया जिसके परिणामस्वरूप भारतीय काव्य में एक नवीन रहस्योन्मुख सौंदर्य-दृष्टि का उन्मेष हुआ । तेलुगु में रायप्रोलु सुब्बाराव और अ० राम-कृष्ण राव की कविताएं इस नव प्रभाव से मंडित हैं । मलयालम में शंकर कुरुप, असन, उल्लूर और कन्नड में कुवेम्पु, वेन्ने तथा गोकक इस प्रवृत्ति के प्रतिनिधि हैं । वेन्ने में रवीन्द्रनाथ का तरल सौंदर्य-संगीत और कुवेम्पु तथा गोकक में बंगला कवि की अतींद्रिय रहस्योन्मुख सौंदर्य-दृष्टि का उन्मेष है । मराठी में 'गुढगुंजन' नाम से जिस नव रहस्य-प्रवृत्ति का जन्म हुआ उसका प्रेरणा-स्रोत रवीन्द्र-काव्य ही था । केगवसुत, ताम्बे, बी और उधर विदर्भ-कवि अनिल, गुणवन्त हनुमन्त देशपांडे, वामन नारायण देशपांडे आदि की रमणीय दायवी भाववस्तु तथा रम्याद्भुत विव-योजनाओं में भी यह प्रभाव लक्षित होता है । गुजराती में इस वर्ग के कवि हैं स्नेहरश्मि, प्रह्लाद परीख आदि । कात ने 'गीतांजलि' की निर्गुण भावना से प्रेरित होकर उसका गुजराती में अनुवाद किया । उत्तर-पश्चिम की भाषाओं में पंजाबी के भाई वीरसिंह मूलतः सिक्ख गुरुओं की निर्गुण भक्ति ने प्रेरित होने पर भी रवीन्द्रनाथ के सौंदर्य-दर्शन से प्रभावित हुए । उर्दू कविता में यद्यपि सूफी-काव्य-परंपरा के प्रभाव के कारण बंगला कवि की मधुर रहस्य-भावना एकदम नयी नहीं थी, फिर भी बीसवीं शताब्दी के दूसरे दशक में रवीन्द्रनाथ का प्रभाव पड़े बिना नहीं रहा और नियाज फतेहपुरी ने सन् १९१४ में 'गीतांजलि' का अत्यंत रसमय गद्य में अनुवाद प्रस्तुत किया । उर्दू साहित्य में 'अदबे लतीफ' नाम ने एक नई विधा का जन्म हुआ जो हिंदी गद्य-काव्य का पर्याय था । इसकी प्रेरणा मिली 'गीतांजलि' के अंगरेजी गद्यानुवाद से । सन् १९३५ में शांति-निकेतन के मौलवी जियाउद्दीन ने 'कलामे टैगोर' शीर्षक से मूल बंगला से अनूदित कवि की १२० कविताओं का संकलन प्रस्तुत किया । अप्रत्यक्ष प्रभाव था प्रेरणा की दृष्टि से भी उर्दू काव्य पर रवीन्द्रनाथ का प्रभाव पड़ा किन्तु वह प्रायः सामान्य कवियों तक ही सीमित रहा । पूर्वी भाषाओं में उड़िया के 'सबुजा वर्ग' के कवि और असमिया के हितेश्वर-बरबरुआ, यतीन्द्रनाथ दुबारा तथा देवजान्त बरुआ जैसे कवि-कलाकारों में रवीन्द्र का प्रभाव स्पष्टतः उपलब्ध होता है । कहने का तात्पर्य यह है कि बीसवीं शताब्दी के दूसरे, तीसरे और चौथे दशक में भारतीय साहित्य में जिस स्वच्छंदतावादी काव्य-प्रवृत्ति का जन्म और विकास हुआ उसके प्रेरक प्रभाव यद्यपि अनेक थे; जैसे कि अंगरेजी रोमान्सी-काव्य, मध्ययुग का संतकाव्य और सूफीकाव्य, फिर भी उसका स्रष्टा नहीं तो नैना रवीन्द्रनाथ को निश्चय ही मानना पड़ेगा ।

रवीन्द्र-काव्य का दूसरा प्रधान स्वर है सांस्कृतिक-राष्ट्रीय काव्य । सांस्कृतिक घरातल पर रवीन्द्रनाथ ने मानवता के अखंड रूप की प्रतिष्ठा कर देश, काल, जाति, वर्ग द्वारा अविभक्त एवं अविच्छिन्न मानव-गरिमा का यशोगान किया, राजनीतिक और सामाजिक रुढ़ियों से ग्रस्त मनुष्य में प्रच्छन्न देवता का उद्घाटन किया । भारत के वे कवि भी जो रहस्य-द्रष्टा नहीं थे अथवा रहस्य-दर्शन में जिनकी आस्था नहीं थी, जो प्रत्यक्ष और मूर्त जीवन-जगत् के प्रति निष्ठावान थे, रवीन्द्र-काव्य के इस रूप की ओर आकृष्ट हुए । विश्व-मानव या सांस्कृतिक मानव का यह रूप निश्चय ही बड़ा भव्य था । इधर विदेशी दासता से आक्रांत भारतीय जनमानस ने और उधर भौतिक सघर्ष से जर्जर पश्चिम के प्रबुद्ध समाज ने इसका मुक्त हृदय से स्वागत किया । खंडित राष्ट्रीयता से अवद्ध अखंड मानव-संस्कृति की कल्पना, जिसका निर्माण विश्वकवि की सार्वभौम प्रतिभा ने उपनिषद् की अद्वैत-कल्पना और उससे प्रभावित मध्ययुग के संत-काव्य, इष्ट की मधुर कल्पना में सासारिक विभेद को निमज्जित करने वाली वैष्णव-भावना, बुद्ध की विश्व-करुणा और पश्चिम की मानवतावादी विचारधारा के रासायनिक तत्त्वों द्वारा किया था, हमारे कवि-कलाकारों के लिए अक्षय प्रेरणा-स्रोत बन गयी । राष्ट्रीय घरातल पर भी कवि ने अनेक संस्कृति-धाराओं के संगम में ऐसे ही भारत-तीर्थ की प्रकल्पना की । बीसवीं शती के पूर्वार्द्ध में संपूर्ण भारतीय वाङ्मय में राष्ट्रीय-सांस्कृतिक काव्य की यह धारा अत्यंत कल्लोलों के साथ प्रवाहित होती रही । तमिल के भारती, मलयालम के वल्लतोल, गुजराती के उमाशंकर जोशी, मराठी के केशवसुत तथा गोविन्दाग्रज, हिंदी के मैथिलीशरण गुप्त, माखनलाल चतुर्वेदी, सियारामशरण गुप्त, पन्त, नवीन, दिनकर आदि, उर्दू के चकवस्त, पंजाबी के गुरुमुख सिंह मुमाफिर्, हीरासिंह दर्द आदि ने अपने काव्यों में विभिन्न भूमिओं के साथ इस स्वर को मुखरित किया । इन कवियों ने वास्तव में रवीन्द्रनाथ से सीधा प्रभाव ग्रहण नहीं किया, अपने-अपने क्षेत्र में वे सभी, 'साहबेकलाम' थे । किंतु भाव-कल्पना के क्षेत्र में रवीन्द्रनाथ ने और विचार तथा कर्म के क्षेत्र में गांधी ने जो राष्ट्रीय-सांस्कृतिक वातावरण तैयार किया था उसका लाभ इन सभी कवियों ने ग्रहण किया । गांधी ने देश की आत्मा को प्रबुद्ध कर उसमें जो उत्साह-स्फूर्ति एवं कर्म-चेतना उत्पन्न की थी, रवीन्द्रनाथ ने वैभवपूर्ण भारतीय संस्कृति के रंगों से उसे जगमग कर दिया और इस प्रकार कर्म का तेज भावना तथा कल्पना के ऐश्वर्य से मण्डित हो गया । युग-धर्म से प्रेरित रवीन्द्रनाथ ने काव्य-रसायन की यह प्रक्रिया पूर्ण कर जागरण युग के भारतीय कवियों का मार्ग-प्रदर्शन किया ।

आधुनिक युग के तीसरे चरण में रवीन्द्रनाथ का भारतीय कविता पर कोई प्रभाव नहीं पड़ा । जिस प्रकार स्वयं बंगला में उनकी कविता के विरुद्ध प्रतिक्रिया हुई उसी प्रकार भारतीय भाषाओं के काव्य में भी अपनी-अपनी परिधि के भीतर रोमानी प्रवृत्ति के विरुद्ध विद्रोह हुआ, जो आज भी चल रहा है ।

गद्य के क्षेत्र में रवीन्द्रनाथ का प्रभाव आरंभ से ही बहुत कम रहा । भारतीय उपन्यास-कला ने बहुत शीघ्र ही युग-जीवन की बढ़ती हुई भाग को स्वीकार कर

बंगला उपन्यास की रंगीन भावुकता का त्याग कर दिया और गांधी-दर्शन से प्रभावित आदर्शोन्मुख यथार्थवाद की स्वस्थ भूमिका पर अपना स्वतंत्र विकास किया। हिंदी में प्रेमचन्द ने इस प्रवृत्ति का नेतृत्व किया, गुजराती में रमणलाल बसन्तलाल देसाई ने और मराठी में हरिनारायण आपटे ने। इन उपन्यासकारों का प्रभाव अपनी-अपनी भाषाओं में बाहर भी पड़ा। उदाहरण के लिए उर्दू और पंजाबी पर प्रेमचन्द का गहरा प्रभाव था। आगे चलकर इस विवेक-सम्पन्न उपयोगितावादी दृष्टिकोण के विरुद्ध जब हृदय की कोमल वृत्तियों ने विद्रोह किया तब भी शरत् की आत्म-पीडनमयी कला का भीगा प्रभाव ही भारतीय उपन्यास ने अधिक ग्रहण किया। बाद में तो मार्क्स तथा फ्रायड की विचारधाराएं बंगला-उपन्यास की तरह भारत की विभिन्न भाषाओं के उपन्यास-साहित्य पर भी व्यापक एवं गहरा प्रभाव डालने लगी। इस प्रकार भारतीय उपन्यास विचार के क्षेत्र में गांधी, मार्क्स तथा फ्रायड का और कला के क्षेत्र में प्रेमचन्द, नोल्स्टाय, शरत् तथा लारेंस आदि का जितना ऋणी है उतना रवीन्द्रनाथ का नहीं। नाटक के क्षेत्र में भी यही बात है। भारतीय नाट्य-साहित्य को संस्कृत की शास्त्रीय परंपरा में रोमांटिक ड्रामा के नाट्य-शिल्प की ओर उन्मुख करने में बंगला के द्विजेन्द्रलाल राय का ही योगदान अधिक है। हाँ, भारतीय लघुकथा रवीन्द्रनाथ की कही अधिक ऋणी है। आधुनिक कहानी में कवित्व, सघन मानव-तत्त्व और प्रतीकात्मकता के लिए रवीन्द्रनाथ का प्रभाव उत्तरदायी हो सकता है, क्योंकि रवीन्द्र-साहित्य में सबसे अधिक अनुवाद उनकी गल्पों के ही हुए हैं। इस व्यापक प्रचार और प्रसार का परिणाम स्पष्ट था और स्वयं प्रेमचन्द जैसे कथाकार को, जिनका दृष्टिकोण सर्वथा भिन्न था, कहानी के क्षेत्र में रवीन्द्रनाथ का प्रभाव स्वीकार करना पड़ा। गद्य-रूपों में रवीन्द्रनाथ का सबसे अधिक प्रभाव कदाचित् गद्य-काव्य पर माना जा सकता है। रवीन्द्रनाथ की कविता के अगरेजी गद्यानुवाद की प्रेरणा में भारत की प्रायः सभी भाषाओं में भावप्रधान गद्य-गीतों का जन्म हुआ। भारतीय साहित्य की यह नयी विधा जो संस्कृत कवियों के निकप-रूप गद्यकाव्य से सर्वथा भिन्न थी, रवीन्द्रनाथ से तो नहीं—रवीन्द्र-साहित्य के अगरेजी अनुवाद से प्रभावित होकर प्रकाश में आयी।

भारतीय आलोचना पर रवीन्द्रनाथ का प्रभाव नगण्य-सा ही है। कुछ विद्वानों का अनुमान है कि आधुनिक भारतीय आलोचना में रवीन्द्रनाथ ने फिर से आनंदवादी मूल्यों की प्रतिष्ठा की। पर यह अनुमान आयद सही नहीं है। भारतीय भाषाओं में आलोचना एवं आलोचनाशास्त्र का सर्वाधिक विकास हिंदी और मराठी में हुआ है और इन दोनों ही भाषाओं में आलोचना की शास्त्रीय परंपरा सर्वथा अक्षुण्ण रही है। इसलिए इनकी आलोचना को भारतीय रसवाद का पुष्ट आधार प्राप्त है। संस्कृत काव्य-शास्त्र में विभिन्न आचार्यों ने शब्द-अर्थ के चमत्कार और भाव की आनंदमयी परिणति के विषय में सूक्ष्म-गहन अनुसंधान कर अंततः रस को ही काव्य की आत्मा माना है और रस की नाना प्रकार से व्याख्या कर उसे आत्मास्वाद के रूप में ही स्वीकार किया है। हिंदी और मराठी के आधुनिक आलोचकों ने रस-सिद्धांत का पुनराख्यान कर पाश्चात्य आलोचना के आनंदवादी अथवा सौंदर्यवादी मूल्यों के साथ उसका

सामंजस्य स्थापित किया है। शास्त्र के प्रति अटूट निष्ठा होने के कारण इन दोनों भाषाओं के आलोचकों ने आलोचना में कल्पना और भावुकता को विशेष प्रोत्साहन नहीं दिया। मिथ्यात रूप में रवीन्द्रनाथ की आलोचना भारतीय रसवाद और पाश्चात्य रोमानी आलोचना में प्रभावित है। वे काव्य में 'रसो वै स' के ही कायल हैं। किंतु उन्होंने सुंदर को शिव और सत्य से अलग करके नहीं देखा और साहित्यिक क्षेत्र में उनकी आनंद-कल्पना लोभमगल की भावना से ओतप्रोत है। नैतिक मूल्यों में उनकी अटूट आस्था है किंतु ये नैतिक मूल्य आत्मा के रस में पगे हुए हैं। स्थूल उपयोगितावादी दृष्टिकोण का रवीन्द्रनाथ ने जीवन और काव्य दोनों में निषेध किया है। युग-धर्म के प्रभाव के अनुरूप उन्होंने व्यापक सांस्कृतिक मूल्यों के आधार पर भारतीय रस-कल्पना का विस्तार कर उसे पाश्चात्य स्वच्छंदतावादी रोमानी आलोचना की पद्धति में ढालकर प्रस्तुत किया है। व्यावहारिक आलोचना उनकी प्रायः सर्जनात्मक है; शकुन्तला, मेघदूत आदि के आध्यात्मिक अथवा अर्ध-आध्यात्मिक आख्यान में कवि-कल्पना का ही प्रसार अधिक है। कहने का अभिप्राय यह है कि रवीन्द्रनाथ की आलोचना अशास्त्रीय और बहुधा कल्पनात्मक है। इसीलिए आचार्य रामचंद्र शुक्ल ने उसका प्रतिवाद किया और उसे शुद्ध आलोचना की कोटि में परिगणित नहीं किया। हिंदी के छायावादी कवियों—विशेषकर महादेवी का सिद्धांत-प्रतिपादन रवीन्द्रनाथ से मिलता-जुलता है, कदाचित् उनमें प्रभावित भी हो सकता है। महाराष्ट्रीय आलोचक प्रतिभा और भी अधिक शान्धनिष्ठ है। ब्रह्म के प्रतिनिधि आलोचकों ने भारतीय तथा यूरोपीय काव्य-सिद्धांतों का अत्यंत मनोनिवेश के साथ विवेचन-विश्लेषण किया है; किंतु उनकी आलोचना के आधार शास्त्र अर्थात् काव्य-शास्त्र, मनोविज्ञान और दर्शन ही रहे हैं, कल्पना और भावुकता को प्रथम नहीं दिया गया। इस प्रकार आधुनिक युग में भारतीय आलोचना, अपने परिनिष्ठित रूप में, देश-विदेश के विभिन्न मूल्यों और तत्त्वों को ग्रहण करती हुई भी शास्त्र के पथ में विचलित नहीं हुई—वह कालिदास और रवीन्द्रनाथ की अपेक्षा भरत, भामह, आनंदवर्धन, अभिनवगुप्त तथा मम्मट और उधर अरस्तू, आर्नॉल्ड, क्रोचे या व्यापक घरातल पर मार्स और फ्रॉयड को ही प्रमाण मानती रही है।

अतः मेरे निष्कर्ष इस प्रकार है—

१. अनेक भाषाओं के इस देश में किसी एक भाषा के कवि का जितना प्रभाव हो सकता था, अनुकूल परिस्थितियों के कारण, रवीन्द्रनाथ का प्रभाव भारतीय काव्य पर उगने अधिक ही मानना चाहिए। किंतु इस प्रभाव के सूत्रों को अलग-अलग कर देना सरल नहीं है, क्योंकि स्वयं रवीन्द्रनाथ के काव्य-व्यक्तित्व का निर्माण स्वदेश-विदेश के ऐसे विभिन्न प्रभावों के सघात में हुआ था जो उनके समसामयिक एवं पश्चिमी कवियों के लिए भी उसी रूप में महज-सुलभ थे। उपनिषद् के आनंदवाद, वैष्णव-काव्य की मधुर-भावना या इंग्लैंड के रोमानी-कवियों के स्वच्छंदतावाद या कालिदास-काव्य के साम्प्रतिक वैभव का उपयोग रवीन्द्रनाथ ने जिस प्रकार किया है, उसी प्रकार अन्य कवियों ने भी। आरंभ में कहीं-कहीं यह प्रभाव रवीन्द्रनाथ के

माध्यम से आया है किंतु वाद में चलकर इस माध्यम की आवश्यकता नहीं पड़ी।

२ आधुनिक भारतीय साहित्य में अनेक सामाजिक-सांस्कृतिक कारणों से पाश्चात्य रोमानी-काव्य से प्रत्यक्ष प्रभाव ग्रहण कर जिस स्वच्छदतावादी काव्य-प्रवृत्ति का जन्म हुआ रवीन्द्रनाथ उसके स्रष्टा न होकर अग्रणी थे। अपनी महान् प्रतिभा के द्वारा वे इस रोमानी काव्य-प्रवृत्ति के प्रेरक प्रभावों को भारत के अन्य स्वच्छदतावादी कवियों से बहुत पहले ही आत्मसात् कर चुके थे। इन नवीन स्वच्छद अनुभूतियों और रहस्यमयी जिज्ञासाओं को मूर्तरूप प्रदान करने के लिए जिस माध्यम की अपेक्षा थी, रवीन्द्रनाथ की समृद्ध कारयित्री प्रतिभा उसका निर्माण कर चुकी थी, जिससे परवर्ती कवियों का कार्य सुकर हो गया।

३. सामान्य रूप में बीसवीं शताब्दी का प्रतिनिधि जीवन-दर्शन है मानवतावाद, जिसके भारत में दो प्रमुख व्याख्याकार हुए : एक गांधी और दूसरे रवीन्द्र। गांधी ने मानव-सत्य का जहा अनुभव और व्यवहार के द्वारा साक्षात्कार किया वहा रवीन्द्रनाथ ने कल्पना के द्वारा। दोनों के मानवतावाद की परिणति भौतिक सीमाओं को पार कर आत्मवाद में होती है। किंतु फिर भी दोनों के दृष्टिकोण भिन्न हैं। गांधी-दर्शन निरानंद है जबकि रवीन्द्र-दर्शन आनंद से ओतप्रोत है। युग-धर्म के इन दोनों द्रष्टाओं ने स्वभावतः ही ममसामयिक साहित्य को प्रभावित किया है। गांधी की दृष्टि आदर्शवादी एवं धार्मिक थी, अतः साहित्य के क्षेत्र में उसके प्रभाव से लोक-मंगल की नये एवं प्रबल रूप में प्रतिष्ठा हुई और लोककल्याण को साहित्य का एकमात्र लक्ष्य माननेवाले प्रेमचन्द तथा उनके समानधर्मा साहित्यकार अपनी कला में उसकी अभिव्यक्ति करने लगे। उधर कल्पनाशील तथा भावुक कवि-लेखकों की गांधी के एकांत उपयोगितावादी निरानंद कला-दर्शन से तृप्ति नहीं हुई, इनके आदर्श बने रवीन्द्रनाथ। इस प्रकार रवीन्द्रनाथ ने एक ओर स्वच्छदतावादी-रहस्यवादी काव्य-प्रवृत्ति को प्रभावित किया और दूसरी ओर राष्ट्रीय-सांस्कृतिक धारा को भी।

४. गद्य के क्षेत्र में रवीन्द्रनाथ का प्रभाव बहुत कम रहा। उनकी अपेक्षा बंगला के ही शरत् ने भारतीय उपन्यास को और द्विजेन्द्रलाल राय ने भारतीय नाटक को अधिक प्रभावित किया। जब तक इन दोनों कलाकारों की दुर्बलता का उद्घाटन हुआ तब तक भारतीय उपन्यासकार और नाटककार यूरोप की कलाकृतियों के प्रत्यक्ष संपर्क में आ चुके थे और स्वयं बंगला के कलाकार भी रवीन्द्रनाथ आदि से विमुख होकर दूसरी दिशा में प्रवृत्त हो गये थे।

५. सब मिलाकर रवीन्द्रनाथ ने भारत के साहित्यिक वातावरण के नवनिर्माण में सक्रिय योगदान कर प्रत्यक्ष प्रभाव की अपेक्षा प्रेरणा ही अधिक प्रदान की। उनका प्रत्यक्ष प्रभाव भारतीय कवियों की प्रारम्भिक रचनाओं तक ही सीमित रहा। बाद में प्रत्येक भाषा के समर्थ कवियों का स्वतंत्र विकास हुआ और अनेक ने ऐसी कलाकृतियाँ भी प्रस्तुत की जो रवीन्द्रनाथ की श्रेष्ठ उपलब्धियों के समकक्ष रखी जा सकती हैं। रवीन्द्रनाथ की समवेत उपलब्धि इतनी प्रचुर और महान् है कि आधुनिक भारत का अन्य कोई कवि उनकी समता नहीं कर सकता। किंतु इस युग की कई समृद्ध भाषाओं

मे ऐसी प्रतिभाएं हुई हैं जिनकी उपलब्धियों का इकाई रूप मे कम महत्व नहीं है । आज के जागरूक आलोचक का यह कर्तव्य है कि राजनीतिक प्रचार से अनातंकित रह कर सन्तुलित एवं अनासक्त बुद्धि से अन्य प्रतिभावो का अवमूल्यन न करता हुआ आधुनिक भारतीय साहित्य के विकास मे रवीन्द्रनाथ के योगदान का मूल्यांकन करे । विश्वकवि के प्रति श्रद्धाजलि अर्पित करने की यही सर्वश्रेष्ठ पद्धति है—अभाव मे भाव का अनुसन्धान कर, अनुमान के आधार पर, इधर-उधर से उक्तियाँ और विचार एकत्र कर बरबस यह सिद्ध करना कि हमारे वर्तमान साहित्य मे जो कुछ सुंदर और उदात्त है वह सब रवीन्द्रनाथ का दान है, घोर साहित्यिक अपराध होगा ।

हिंदी-साहित्य पर नेहरू का प्रभाव

नेहरू अपने कृतित्व के बल पर ही आधुनिक युग के प्रमुख साहित्यकार थे और भारतीय लेखक-समाज के मन में उनके प्रति अपार श्रद्धा थी, फिर भी हमारे साहित्य पर उनका प्रभाव प्रत्यक्ष न होकर अप्रत्यक्ष ही था। नेहरू की श्रेष्ठ कृतियाँ अंगरेजी में हैं और इसमें सदेह नहीं कि अंगरेजी-गद्य के वे उत्तम शैलीकार थे। उनकी प्रतिभा एक ऐसी काव्यमयी ऐतिहासिक चेतना से समृद्ध थी, जिसमें अतीत के प्रति रोमानी सज्जन और वर्तमान के प्रति प्रबल अनुराग का विचित्र संयोग था—और वे अत्यंत सहज भाव से चित्रमय गद्य की रचना करते थे। किंतु इस अभिव्यक्ति की माध्यम-भाषा अंगरेजी ही थी, अतः हिंदी की ऐतिहासिक अथवा साहित्यिक गद्य-शैली पर उसका कोई प्रत्यक्ष प्रभाव नहीं पड़ा। उनकी हिंदी या हिंदुस्तानी के प्रति किसी भी गंभीर लेखक की रुचि नहीं हुई—उसका प्रभाव केवल कुछ कांग्रेसी नेताओं तक ही सीमित रहा, जो अपने भाषणों में कभी-कभी उनकी तरह हुकलाने का कौशल के साथ प्रयत्न करते थे—थोड़ा-बहुत श्राज भी करते हैं, और अपने गद्य-लेखों में उनके प्रिय गर्भ-वाक्यों का प्रयोग करने के लिए यत्नपूर्वक सहज अन्वय-क्रम का विपर्यय कर देते थे। इस प्रकार लेखक के रूप में हिंदी-साहित्य पर उनका कोई विशेष प्रभाव नहीं पड़ा। उनके ग्रंथों के हिंदी अनुवादों में मूल के साहित्य-गुणों का प्रायः अभाव है और इस प्रकार उनका प्रभाव भी नगण्य ही है। अतः हिंदी-साहित्य पर नेहरू के प्रभाव का मूल्यांकन सामान्यतः दो शीर्षकों के अंतर्गत किया जा सकता है—(१) उनके युग-प्रेरक व्यक्तित्व का प्रभाव, और (२) राष्ट्रीय तथा कुछ सीमा तक अंतर्राष्ट्रीय गतिविधि को प्रभावित करनेवाली उनकी विचारधारा का प्रभाव।

अपने युग में नेहरू का व्यक्तित्व कदाचित् सबसे अधिक आकर्षक था, और इस आकर्षण के कारण थे उनके भव्य आदर्श, उदात्त चरित्र, अत्यन्त परिष्कृत चेतना तथा शारीरिक सौंदर्य। राजाजी का वह तीखा वाक्य कि स्त्रियाँ नेहरू के व्यक्तित्व के आकर्षण के कारण ही कांग्रेस के पक्ष में मतदान करती हैं, व्यर्थ मात्र नहीं था। उनके जीवनकाल में ही, मृत्यु के बाद तो और भी अधिक, विभिन्न वर्गों के हिंदी-कवियों ने उनके प्रति अत्यंत भाव-समृद्ध श्रद्धाजलियाँ अर्पित कीं। वरिष्ठ कवियों में सुमित्रानन्दन पन्त ने सबसे पहले उनका अभिनन्दन किया—पतंजलि की 'नेहरू-युग' कविता आज अमर हो चुकी है। दिनकर ने 'परशुराम की प्रतीक्षा' में उनकी शांति-नीति की उग्र आलोचना की, किंतु उनके भव्य आदर्शों का दीप्त वाणी में यशोगान

किया। निघन के उपरांत तो हिंदी के समर्थ कवियों ने उनका कीर्तिगान करने के लिए होड़-सी लग गई। माखनलाल चतुर्वेदी, बच्चन, भवानीप्रसाद मिश्र, शिवमगल सिंह 'भुमन' गिरिजाकुमार माथुर आदि के अतिरिक्त नयी पीढ़ी के भी अनेक कवियों ने काव्य-गुण से सम्पन्न कविताएं लिखी और गद्य में विपुल संख्या में कर्ण-मधुर स्मृति-चित्र अंकित किये गए। परिमाण की दृष्टि से, नेहरू के प्रति सवोधित साहित्य-राशि की तुलना केवल गांधी-विषयक साहित्य से ही की जा सकती है। हिंदी कथा-साहित्य के अनेक नायकों की परिकल्पना नेहरू की दृष्टि में रखकर ही की गयी है—इसका एक दीप्तिमान उदाहरण है रंगभूमि का प्रमुख पात्र विनय, जिसकी सृष्टि नेहरू के जीवनकाल में ही हो चुकी थी। इसके अतिरिक्त अनेक उपन्यासों और नाटकों में नेहरू जीवित पात्र बनकर प्रत्यक्ष रूप में भी अवतरित होते हैं। वास्तव में, हिंदी-कथाकार के लिए वे आधुनिक 'काव्य-नायक' के प्रतीक बन गए थे, जिनके व्यक्तित्व में उसे आज के लोकनायक के समस्त गुण—उज्ज्वल देशभक्ति, उदार मानव-भावना, प्रबल राष्ट्रवाद, अंतर्राष्ट्रीय आदर्श-कल्पना, आयोजन एवं निर्माण की विपुल क्षमता—एकत्र उपलब्ध हो जाते थे। वर्तमान युग के राष्ट्रनायकों में कलाकार के लिए कदाचित् सबसे अधिक आकर्षण नेहरू के व्यक्तित्व में ही था। गांधी का व्यक्तित्व कहीं अधिक गहन-गंभीर और समजस था, किंतु उसमें पर्याप्त रंग नहीं था; पटेल में अधिक घनत्व और दृढ़ता थी, पर आत्मा की वह समृद्धि उनमें नहीं थी, राजेन्द्र बाबू में आध्यात्मिक शांति नेहरू से अधिक थी, किंतु प्राणों की वह ऊर्जा नहीं थी। इस प्रकार उनके व्यक्तित्व में अनेक गुणों का ऐसा काम्य समन्वय था कि वे शास्त्र-निरूपित भारतीय काव्य-नायक के प्रतिरूप-से लगते थे।

नेहरू के जीवन-दर्शन का प्रभाव और भी अधिक व्यापक तथा सूक्ष्म-गहन था। उनके आदर्शों और नीतियों की विफलताएं भी, जो व्यवहार के क्षेत्र में क्षोभ का कारण बन सकती थीं, सिद्धांत के स्तर पर आकर्षणशून्य नहीं थीं। अतः प्रत्येक हिंदी-लेखक, जिसके मन में आदर्श के प्रति थोड़ा-सा भी मोह था, जाने-अनजाने उनके आदर्शवाद को ग्रहण कर लेता था। इस प्रकार नेहरू आधुनिक हिंदी-साहित्य की अनेक प्रमुख प्रवृत्तियों के विकास के लिए अगंत उत्तरदायी थे।

नेहरू का दृष्टिकोण मूलतः अंतर्राष्ट्रीय था। उनके राजनीति-दर्शन की मुख्य विशेषता थी—मानव-जाति के सह-अस्तित्व में अडिग आस्था, और इसमें सदेह नहीं कि आज के सभी वरिष्ठ लेखकों की कृतियों में आस्था का यह स्वर सर्वथा स्पष्ट है। प्रवृद्ध हो या मुक्तक, उपन्यास हो या नाटक—सहित-साहित्य की चाहे कोई भी विधा क्यों न हो, जहां कहीं भी इस प्रकार का प्रसंग आता है, हिंदी-लेखक प्रायः निरपवाद रूप में शांतिवाद का ही पक्ष लेता है और युद्ध-लिप्सा का प्रबल शत्रु में तिरस्कार करता है। इसमें सदेह नहीं कि चीनी आक्रमण के समय यह अनुलन नग्न हो गया था और दिनकर जैसे प्रमुख कवि का स्वर भाग्य की गाति-नीति के विरुद्ध घट्यन प्रचंड हो उठा था। किंतु यह स्थिति बहुत दिन तक नहीं रही। शीघ्र ही अनुलन फिर से स्थापित हो गया। हिंदी-साहित्य में वैयक्तिक, सामा-

जिक, राष्ट्रीय और अंतर्राष्ट्रीय—सभी स्तरों पर—आक्रमण के प्रति सामान्य रूप से घृणा की भावना ही मिलती है। पारस्परिक सौहार्द एवं सहयोग तथा विश्व-बंधुत्व ही आधुनिक हिंदी-लेखक के अभिमत आदर्श हैं। आप कह सकते हैं कि ये सब आदर्श तो नेहरू के सत्तारोहण से पहले ही विद्यमान थे—गांधी और गांधी से अनेक युग पूर्व बुद्ध ने अहिंसा तथा विश्वमैत्री का प्रचार किया था और रवीन्द्रनाथ ठाकुर जैसे महाकवि पचास वर्ष पूर्व 'वसुधैव कुटुम्बकम्' की भावना को मुखरित कर चुके थे। ठीक है, किंतु तब तक उनकी स्थिति आदर्श और स्वप्न से अधिक नहीं थी। राष्ट्रीय तथा अंतर्राष्ट्रीय क्षेत्र में उन्हें मूर्त रूप नेहरू ने ही दिया। स्वतंत्र भारत के कलाकार के लिए वे स्वप्न से यथार्थ बन गए और इसका श्रेय बहुत-कुछ नेहरू को ही देना होगा, जिनके कोमल स्पर्श से, ऑल्डहुअ हक्सले के शब्दों में 'राज-नीति का भी सस्कार हो गया था।'

आधुनिक हिंदी-साहित्य का, सामान्यतः आधुनिक भारतीय साहित्य का ही, एक प्रमुख वैशिष्ट्य है जीवन के प्रति असांप्रदायिक दृष्टिकोण। अनेक कारण ऐसे थे जिनसे हिंदी सांप्रदायिकता के जाल में फंस सकती थी और उसकी यह स्थिति दुर्भाग्यपूर्ण होने पर भी कदाचित् अस्वाभाविक न होती। अपने राजनीतिक स्वार्थ सिद्ध करने के लिए अंगरेज सरकार सही और गलत ढंग से हिंदी के विरुद्ध उर्वू को प्रोत्साहन देती थी और इस तरह उसने भाषा के क्षेत्र में एक प्रकार का सांप्रदायिक वातावरण पैदा कर दिया था। अंगरेज सरकार के जाने के बाद हिंदी को राजभाषा के रूप में स्वीकार किया गया। किंतु, फिर भी उसके प्रति अधिकारी वर्ग के मन में उपेक्षा का भाव बराबर बना रहा, और कांग्रेस-शासन भी अपने दायित्व का निर्वाह करने में असफल रहा—वरन् यह कहना चाहिए कि कांग्रेस-शासन के अंतर्गत भी ऊँचे-से-ऊँचे स्तर पर हिंदी के प्रति उदासीनता की भावना विद्यमान थी। स्वयं प्रधानमंत्री नेहरू ने भी हिंदी को इसलिए स्वीकार नहीं किया था कि उनके मन में अपनी मातृभाषा के प्रति प्रेम था, बल्कि इसलिए किया था कि लोकतंत्र और राष्ट्र-वाद के प्रति उनके मन में अटूट आस्था थी। अनेक बार उन्होंने हिंदी के प्रयोग के लिए जनता तथा शासन का आह्वान किया था और औपचारिक अवसरों पर स्वयं हिंदी में भाषण कर अंगरेजी के भक्तों को अनेक बार निराश भी कर दिया था। फिर भी, इसमें सदेह नहीं कि हिंदी के प्रति उनके मन में सहज अनुराग नहीं था, उनका हिंदी-प्रेम वस्तुतः अर्जित ही था। उनके इस दृष्टिकोण की व्याख्या कई प्रकार से की जा सकती है। हिंदी के कुछ 'दीवाने' अक्सर हिंदू और हिंदी का गठबंधन कर प्रायः ऐसे असंगत तर्कस्त्य देते रहते थे, जिनमें सांप्रदायिकता की गंध आती थी। नेहरू के अपने शिक्षा-संस्कार भी ऐसे थे जिनमें हिंदी के प्रति कोई विशेष सम्मान की भावना नहीं थी। और अंत में, अंगरेजी निश्चय ही, उनकी आत्मा की वाणी—उनकी आत्माभिन्वयिनी की सहज माध्यम-भाषा थी। अतः किसी भी ऐसी भाषा के प्रति, जो अंगरेजी को अपदस्थ कर आगे बढ़ना चाहती थी, उनके मन में, या कम-से-कम अवचेतन मन में, सद्भाव होना कठिन ही था। इस प्रकार, ऐसे अवसर

बार-बार आते रहे जब कि उदार-से-उदार हिंदी लेखक, अपनी समस्त सहिष्णुता के बावजूद, शासन द्वारा हिंदी की उपेक्षा देखकर क्षुब्ध हो उठते थे। ऐसी स्थिति में, जाने-अनजाने, उनकी भावना कुठाग्रस्त होकर सांप्रदायिकता की ओर प्रवृत्त हो सकती थी। लेकिन यह नहीं हुआ; और इसका मुख्य कारण, जहां तक मैं समझ सकता हूँ, केवल एक था। नेहरू के नेतृत्व में सांप्रदायिक भावना अपने शुद्ध अर्थ में भी इतनी अधिक तिरस्कृत हो गयी थी कि सर्जना के ऊँचे स्तर पर भावना और चिंतन करने वाला कोई भी सच्चा लेखक प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से उसको स्वीकार नहीं कर सकता था। उर्दू और अंगरेजी के अनेक अनुदार समर्थक, जिनका संवघ विशिष्ट संप्रदायो से भी था, उसकी भावना को चोट पहुंचाने के लिए अक्सर बहुत कुछ कहते और करते रहे, लेकिन हिंदी का लेखक अपने असांप्रदायिक दृष्टिकोण का धार्मिक निष्ठा के साथ पालन करता रहा। इसके पीछे निश्चय ही नेहरू की प्रेरणा थी।

अपने जीवन में जवाहरलाल नेहरू सामासिक संस्कृति के विकास के लिए निरंतर प्रयत्न करते रहे और आधुनिक भारत के निर्माण में उनका यह योगदान निश्चय ही महत्वपूर्ण था। हिंदी-साहित्य का वातावरण, बल्कि यह कहना चाहिए कि संपूर्ण भारतीय साहित्य का ही वातावरण, सामासिक संस्कृति के विकास के लिए अधिक अनुकूल नहीं था। भारत के आधुनिक इतिहास का स्वर्ण-युग है पुनर्जागरण काल और इस युग की प्राणशक्ति है पुनरुत्थान की प्रवृत्ति जिसका आकर्षण आज भी कम नहीं हुआ। हिंदी में जयशंकर 'प्रसाद' के नेतृत्व में छायावाद के मूर्धन्य कवि स्वर्णिम अतीत के सपने देखते रहे और स्वर्णिम अतीत का अर्थ था वैदिक युग तथा उसका परवर्ती युग जबकि हिंदू सभ्यता एवं संस्कृति अपने चरम उत्कर्ष पर थी। हिंदी के अनेक कलाकार ऐसे भी थे जिनकी कल्पना मुगल ऐश्वर्य के प्रति आकृष्ट होकर इतिहास के मध्ययुग में ही रमण करती रही। फ़िर, इन दोनों संस्कृतियों का अस्तित्व पृथक् ही रहा और दोनों वर्गों के कलाकार अपने-अपने सपनों की संस्कृति को 'शुद्ध' रूप में ही चित्रित करने का आग्रहपूर्वक प्रयत्न करते रहे। यह प्रवृत्ति अपनी समग्र कलात्मक संभावनाओं और अत्यंत परिष्कृत मानवीय संवेदनाओं के रहते हुए भी, कम-से-कम प्रत्यक्ष रूप में, सामासिक संस्कृति के विकास में बाधक थी। फिर भी, भारतीय कला और साहित्य के क्षेत्र में संस्कृति की इस नवीन धारा का भरपूर प्रभाव पड़ा और भारतीय कलाकारों तथा लेखकों का एक समर्थ वर्ग इसके विकास के लिए निरंतर उद्योगशील रहा। इस प्रकार की कलाकृतियों पर नेहरू के चिंतन और कृतित्व का गहरा प्रभाव स्वयंसिद्ध है।

अपने विचारों और कार्यों के माध्यम से नेहरू ने राष्ट्रीयता को एक व्यापक अर्थ प्रदान कर दिया था। उनकी राष्ट्र-भावना में ऊँचाई की कमी नहीं थी। भारत-भूमि के प्रति उन्होंने अपने रिकथ-पत्र में जो काव्यमय उद्गार व्यक्त किये हैं, उनकी तुलना हिंदी अथवा किसी भी भाषा की सर्वश्रेष्ठ राष्ट्र-गीतियों से की जा सकती है। फिर भी, उनकी राष्ट्रीयता व्यावहारिक तथा प्रगतिशील थी। उनकी देशभक्ति

रचनात्मक थी, जिसकी अभिव्यक्ति के माध्यम थे विकास के विशाल आयोजन और उनकी कार्यान्विति के विराट् प्रयत्न। रचनात्मक प्रवृत्तियों में राम का यह उन्नयन स्वतंत्रता के उपरांत हिंदी-साहित्य में अनेक प्रकार से लक्षित होता है। राष्ट्र के प्रति हमारा दृष्टिकोण आज निश्चय ही रचनात्मक है और समसामयिक साहित्य पर भी व्यक्त-अव्यक्त रूप से इसका प्रभाव मिलता है। अतीत की गौरव-परंपराओं के प्रति उनका हृदय काव्यमय भावनाओं से ओतप्रोत था, परन्तु वे जीते थे वर्तमान में और उपक्रम करते थे भविष्य का। कविता और दर्शन के प्रति उनके मन में गहरा अनुराग था, किंतु उनका विश्वास था विज्ञान में। सस्कृति तथा विज्ञान के इस अपूर्व समन्वय के कारण ही उनके व्यक्तित्व में आधुनिक मानव का आदर्श रूप मिलता है और आधुनिक युग का संपूर्ण प्रगतिशील भारतीय साहित्य इस समन्वय की चेतना से मुद्राकित है। उनमें मिथ्याचार तथा रुढ़िवाद का तिरस्कार है और वर्तमान जीवन को, सांस्कृतिक परिवेश में, विवेक की आखों से देखने-परखने की प्रबल आकांक्षा है।

अपने देश और संपूर्ण विश्व में समाजवादी व्यवस्था कायम करने के लिए नेहरू के मन में अबाध उत्साह था, जिसका भारतीय साहित्य पर गहरा और सीधा प्रभाव पड़ा। यह उत्साह भी वस्तुतः उनके आधुनिक दृष्टिकोण का ही प्रमाण था। भारतीय परंपराओं में—जीवन के शाश्वत आध्यात्मिक मूल्यों में—उनकी आस्था दृढ़ और बद्धमूल थी। आरम्भ में जो भी सदेह इस विषय में थे वे सब गांधी के धर्मप्राण व्यक्तित्व के संपर्क में रहकर प्रायः दूर हो चुके थे। एक प्रकार की समाजवादी व्यवस्था में गांधी का भी विश्वास था, किंतु गांधी का समाजवाद प्रवृत्तिमय कम और निवृत्तिमय अधिक था। जवाहरलाल नेहरू ने गांधी-दर्शन को अक्षत ही स्वीकार किया था। अपने बौद्धिक सस्कारों के कारण वे गांधी के त्याग और तितिक्षा के सिद्धांत को स्वीकार करने में प्रायः असमर्थ ही रहे। इस प्रकार दक्षिणपथियों के शिविर में उनकी स्थिति एक घोपित वामपथी की ही थी और यही स्थिति जीवनपर्यन्त बनी रही। देश की शासक सस्था—कांग्रेस—के अपने शिविर के भीतर ही, समाजवादी तंत्र की दक्षिणपथी और वामपथी परिभाषाओं का यह अतट्टन्ध और अतट नेता की व्यक्तिगत धारणाओं के फलस्वरूप वामपक्ष की क्रमिक विजय हमारे आधुनिक साहित्य में स्पष्ट रूप से प्रतिबिंबित है। हिंदी के कथा-साहित्य, नाटक और काव्य में यह प्रवृत्ति अनेक प्रकार से व्यक्त हुई है।

प्रभाव और शक्ति की अभिवृद्धि के साथ-साथ जनसाधारण के प्रति नेहरू की आस्था बराबर गहरी होती गई। उनके लिए राष्ट्र पर्याय था सघर्षरत अपार जनसमुदाय का, जिसके साथ, अपने सहज अभिजात सस्कारों की उपेक्षा कर, वे प्रायः एकाकार हो गये थे। “समस्त दर्शन और साहित्य का लक्ष्य है—जनकल्याण”, यह घोषणा वे अत्यंत प्रबल और निर्भ्रान्त स्वर में अनेक बार कर चुके थे। इस प्रकार नेहरू भारतीय साहित्य के प्रगतिशील तत्त्वों के ही साथ थे, यद्यपि तथाकथित प्रगतिवादियों की रूढ़ मान्यताएं उन्हें कभी स्वीकार्य नहीं हुईं।

अतः, देश की रागात्मक एकता के लिए उनका वह अभियान भी भारतीय

साहित्यकार के लिए एक प्रमुख प्रेरणा-केन्द्र बन गया। भारत की राजभाषा होने के कारण हिंदी पर इसका मुख्य दायित्व था, इसलिए हिंदी-साहित्य पर इसका प्रभाव और भी गहरा पड़ा। देश के सामने एक ज्वलंत समस्या रही है—विभिन्न तत्त्वों का समाकलन। अलग-अलग धर्मों के सिद्धांतों में, विभिन्न प्रदेशों की संस्कृतियों में, भारतीय सभ्यता और संस्कृति में अंतर्भूत द्रविड और आर्य तत्त्वों में, तथा एक ओर देश-के भीतर सक्रिय पुनरुत्थानवादी शक्तियों और दूसरी ओर पश्चिम के आधुनिक प्रभावों के बीच समन्वय की स्थापना का प्रश्न जितना महत्वपूर्ण आज बन गया है, उतना शायद कभी नहीं रहा। भारतीय संस्कृति की तरह भारतीय साहित्य का मूल धर्म है अनेकता में एकता की सिद्धि, और हिंदी को, जो शताब्दियों से भारत के हृदय-देश तथा उसके बृहत्तम भू-भाग की भाषा रही है, यह शक्ति अपने सहज विकासक्रम के अंतर्गत ही प्राप्त हो गई है। अतः इसका अर्जन करने के लिए हिंदी को कोई विशेष प्रयत्न नहीं करना पड़ा; हिंदी का साहित्यकार सहज भाव से रागात्मक समाकलन के इस अनुष्ठान में मूल्यवान योग देने लगा। वास्तव में शुद्ध साहित्य के अंतर्गत विघटन की शक्तियों के लिए अवकाश ही बहुत कम होता है—और इसीलिए, अभीष्ट सकेत मिलते ही, कला की सहज समन्वयकारी शक्तियाँ १९६० ई० के आसपास हिंदी-साहित्य में अनायास ही सक्रिय हो उठी। नेहरू के समंजस व्यक्तित्व एवं समन्वयवादी चिंतन का इस प्रवृत्ति पर गहरा प्रभाव पड़ा और भारतीय कलाकार समग्र देश की रागात्मक एकता का प्रतीक मानकर उनसे सीधी प्रेरणा ग्रहण करने लगा।

यहां तक तो हुई उन सूक्ष्म प्रेरणाओं की चर्चा, जिन्हें हिंदी-साहित्य नेहरू के सुसंस्कृत व्यक्तित्व तथा कलात्मक जीवन-दर्शन से, अप्रत्यक्ष रूप में, ग्रहण करता रहा। इनके अतिरिक्त हिंदी के विकास पर एक सीमा तक, नेहरू का प्रत्यक्ष प्रभाव भी अवश्य पड़ा। राज्य के प्रधान शासन होने के नाते राजभाषा के स्वरूप-विकास पर उनका कुछ-न-कुछ प्रभाव पड़ना स्वाभाविक ही था। राष्ट्र के वे नेता थे, अतः राष्ट्र की भाषा और साहित्य की प्रगति के प्रति सचेष्ट थे और भाषा तथा साहित्य की प्रगति के विषय में उनके स्पष्ट विचार थे। यह देखकर उन्हें बड़ा ही दुःख होता था कि सभी भारतीय भाषाओं में—और राजभाषा हिंदी में भी—वैज्ञानिक एवं प्राविधिक वाङ्मय इतना कम है ! इसकी भर्त्सना वे बार-बार करते रहे और केन्द्र तथा राज्यों की सरकारों को इस दिशा में कदम उठाने के लिए निरंतर प्रेरित करते रहे। इसका प्रभाव निश्चय ही पड़ा; भारतीय भाषाओं में ज्ञान के साहित्य की वृद्धि होने लगी : नेहरू का आगीर्वाद लेकर शब्दकोश, विश्वकोश, सामाजिक तथा भौतिक विज्ञान से संबद्ध विपुल ग्रंथ-राशि आयोजित और प्रकाशित होने लगी। इसी प्रकार, बच्चों के प्रति नेहरू का सहज वात्सल्य हिंदी तथा अन्य भाषाओं में बाल-साहित्य की अभिवृद्धि का कारण बना। प्रत्येक बाल-समारोह में वे बड़े ही जोरदार शब्दों में यह अपील करते थे कि हमारे बच्चों के लिए सभी प्रकार की सुख-सुविधाओं की व्यवस्था होनी चाहिए—और इन सुख-सुविधाओं में वे सबसे ऊंचा स्थान देते थे साहित्य को। इन प्रेरणाओं का वांछित परिणाम हुआ और उनके शासनकाल में बाल-साहित्य की प्रगति

अपूर्व वेग से हुई ।

भाषा के विषय में भी उनके विचार सर्वथा निश्चिन्त थे और वे चाहते थे कि हिंदी का विकास सभी प्रकार के सांप्रदायिक प्रभावों से मुक्त रहे । हिंदू के साथ हिंदी के गठबधन का संकेत मात्र भी उन्हें असह्य था और कदाचित् इसीलिए वे अपनी पूरी शक्ति से संस्कृत के वर्धमान प्रभाव का अवरोध करते रहे । स्वतंत्रता के बाद हिंदी को संस्कृतनिष्ठ बनाने की प्रवृत्ति अत्यंत बलवती हो उठी थी और इसके मूल में एकदम शास्त्रीय तथा राष्ट्रीय प्रेरणा ही थी—जिसमें सांप्रदायिक भावना का लेशमात्र नहीं था । डॉ० रघुवीर और उनके अनुयायी अनेक तर्क एवं प्रमाण देकर यह सिद्ध कर रहे थे कि राजभाषा के रूप में हिंदी का विकास संस्कृत के आधार पर ही हो सकता है, किंतु नेहरू जैसे उनकी बात सुनने को तैयार ही नहीं थे । उन्हें कोई सदेह नहीं था कि इस प्रकार के शास्त्रीय प्रयत्नों से, चाहे सिद्धांततः उनका उद्देश्य कितना ही भव्य क्यों न हो, हिंदी की जड़ें धरती से उखड़ जाएंगी और हिंदी अपनी वह ताकत व ताजगी खो बैठेगी, जो उसे जनसाधारण के जीवन संपर्क से सहज ही प्राप्त होती रही है । इस प्रसंग के दोनों ही पक्ष हैं, और प्रत्येक के समर्थन में पुष्ट तर्क दिये जा सकते हैं; फिर भी, जैसा कि प्रायः होता है, सत्य की स्थिति यहाँ भी मध्यवर्ती ही है । मुझ जैसा व्यक्ति भी, जो संस्कृतनिष्ठ हिंदी का समर्थक है, इस बात से इनकार नहीं कर सकता कि नेहरू के विश्वास के पीछे, निश्चय ही, एक प्रबल तर्क था और स्वतंत्र भारत में हिंदी के स्वरूप-विकास पर उनके इस प्रतिरोध का प्रभाव कुछ अर्थों में तो जरूर ही अच्छा पड़ा ।

इस प्रकार, भारतीय साहित्य पर सामान्य रूप से, और हिंदी-साहित्य पर विशेष रूप से, नेहरू का प्रभाव व्यापक था और गहरा भी—किंतु जैसा कि मैं निवेदन कर चुका हूँ, यह प्रभाव अधिकतर प्रच्छन्न और आशिक ही था । भारतीय साहित्य पर उनका प्रभाव एक सामाजिक-राजनीतिक विचारक तथा लोकप्रिय राष्ट्राध्यक्ष के रूप में ही अधिक था, लेखक के रूप में प्रायः नहीं । उनका प्रभाव आशिक इस अर्थ में था कि साहित्य की किसी भी नवीन प्रवृत्ति को संप्रेरित करने का श्रेय उन्हें नहीं दिया जा सकता । उनके गत्यात्मक व्यक्तित्व से हमारे साहित्य की कतिपय प्रबल प्रवृत्तियों को सवर्धन ही अधिक मिला । इनका आविर्भाव तो अनेक प्रकार के सामाजिक, राजनीतिक तथा सांस्कृतिक कारणों से पहले ही हो चुका था, पर नेहरू के जीवंत व्यक्तित्व और जीवन-दर्शन ने उनके प्रस्फुटन में सहायता अवश्य दी ।—अस्तु ।

सब मिलाकर, उपर्युक्त तथ्य विश्लेषण से, हिंदी या भारतीय साहित्य पर नेहरू के प्रभाव का महत्त्व कम नहीं होता । वास्तव में साहित्य की प्रकृति ही इस प्रकार की है कि व्यक्ति का प्रभाव उस पर प्रायः प्रच्छन्न और सीमित ही रहता है । कारण यह है कि साहित्य की अभिवृद्धि वस्तुतः मौलिक एवं स्वतंत्र सर्जना पर ही निर्भर करती है और प्रतिभा की मौलिकता की कसीटी यह है कि वह महान्-से-महान्, किसी भी दूसरे व्यक्ति के प्रभाव के आक्रमण को रोकने में कहाँ तक समर्थ है । इसीलिए तो हमारे साहित्य के इतिहासकार किसी युग का नामकरण उसके शासक

या शासकवंश के नाम पर नहीं करते आए है। हिंदी-साहित्य या अन्य भारतीय भाषाओं के साहित्य के पूर्व-मध्यकाल का नाम अकबर-जहागीर या मुगलकाल नहीं है। साहित्यिक आंदोलन अथवा साहित्यिक प्रवृत्ति को ही सदा व्यक्ति की अपेक्षा अधिक महत्त्व दिया गया है, चाहे इस व्यक्ति का प्रभाव कितना ही व्यापक और गंभीर क्यों न हो। उदाहरण के लिए, हिंदी-साहित्य का स्वर्ण-युग भक्तिकाल ही कहलाता है—तुलसी-काल या सूर-काल नहीं। आधुनिक युग में भी सन् १९२१ से १९३५ या उसके बाद तक भारतीय साहित्य पर गांधी का प्रत्यक्ष और गहरा प्रभाव पड़ा, परंतु शायद गुजराती को छोड़ किसी भी अन्य भाषा के साहित्य का यह कालखंड गांधी-युग नहीं माना जाता। अतः यह संभावना नहीं है कि हिंदी अथवा किसी भी भारतीय भाषा के साहित्य में, स्वतंत्रता-प्राप्ति के बाद का यह सामयिक युग नेहरू-युग के नाम से अभिहित किया जाएगा—यद्यपि भारतीय इतिहास के क्षेत्र में संभावना प्रायः यही है कि इसका नाम नेहरू-युग ही रहेगा।

हिंदी-साहित्य : महत्त्व और उपलब्धि

देश के आधे से अधिक भूभाग में हजार-बारह सौ वर्षों तक उत्पादित विपुल साहित्य-राशि का मूल्यांकन अपने आप में एक दुष्कर कार्य है। इस संदर्भ में इतिहासकार केवल इतना ही कर सकता है कि वह उन गुणों को उभारकर रख दे जो हिंदी-साहित्य को अन्य भाषाओं के साहित्य से वैशिष्ट्य प्रदान करते हैं और और उन कीर्तिमानों को उजागर कर दे जो काल के प्रवाह में स्थिर रहेगे।

इस दृष्टि से पहला तथ्य, जो हमारा ध्यान आकृष्ट करता है, यह है कि अपने जन्म-काल से ही हिंदी को जनभाषा और राष्ट्रभाषा होने का गौरव प्राप्त रहा है। वह मध्यदेश की भाषा है—और मध्यदेश की भाषा सदा से भारत की सार्वदेशिक भाषा रही है। जिन युगों में भाषा के प्रचार-प्रसार के लिए संसदीय विधेयकों की आवश्यकता नहीं होती थी, उनमें भी हिंदी भारतीय जन-जीवन एवं संस्कृति की माध्यम भाषा थी। वह धर्म-संस्कृति की ही नहीं, व्यवसाय की भी भाषा थी—उसी के आधार पर उत्तर-दक्षिण-पूर्व-पश्चिम में प्रायः धर्म-प्रचार और वाणिज्य-व्यापार चलता था या चल सकता था। काश्मीर से लेकर सुदूर दक्षिण और कच्छ से लेकर असम के अंतिम छोर तक फैली हुई देवगुहों की शृंखला इसका जीवंत प्रमाण रही है, जहाँ आज भी हिंदी का प्रयोग होता है। भिन्न-भिन्न प्रदेशों से आने वाले यात्रियों की संपर्क-भाषा एक सीमा तक हिंदी थी। यही बात व्यवसाय के क्षेत्र में भी थी। साहित्य के क्षेत्र में हिंदी के सार्वभौम प्रसार का प्रमाण यह है कि : (१) सभी प्रदेशों में हिंदी के अनेक कवि-लेखक होते रहे हैं और प्रायः सभी भाषाओं में हिंदी की एक-न-एक कालजयी कृति का अनुवाद उपलब्ध है। 'रामचरितमानस' अथवा इसके कुछ अंशों का अनुवाद भारत की कम-से-कम आठ-दस भाषाओं में हुआ है—और इसके लिए न कोई राजकीय योजना बनी थी और न किसी प्रकार का प्रशासनिक प्रश्रय प्राप्त हुआ था। यह गौरव भारत की किसी भी अन्य भाषा को प्राप्त नहीं है—तमिल, मराठी, बंगला—कोई भी भाषा इस प्रकार का दावा नहीं कर सकती। और, यह सयोगमात्र नहीं है; हिंदी के स्वरूप की व्यापकता इसके लिए उत्तरदायी है।

अन्य भाषाओं की अपेक्षा हिंदी का स्वरूप अधिक व्यापक और नम्य है। अन्य भारतीय भाषाओं के प्राचीन और नवीन रूपों में काफी अंतर मिलता है, परंतु उनमें से किसी में भी इतनी अधिक और विकसित उपभाषाओं का अंतर्भाव नहीं है।

स्वरूप की व्यापकता और नम्यता आज हिंदी के एक दोष के रूप में पेश की

जा रही है। तर्क यह है कि अपने बहुविध रूप के कारण हिंदी की वास्तविक प्रकृति का निर्धारण करना कठिन है और अहिंदी-भाषी जन-समुदाय को उसके स्वरूप का निःश्रान्त ज्ञान प्राप्त करने में कठिनाई होती है। यह वस्तुतः एक सामान्य तथ्य को राजनीतिक रंग में पेश करने का तरीका है। अत्यंत सरस वाङ्मय से समृद्ध अनेक उपभाषाओं की शक्ति और माधुर्य को अपने कलेवर में समेट कर हिंदी की क्षमता का अभूतपूर्व विकास हुआ है। उसका शब्द-भांडार, रचना-भण्डार, प्रयोग-वैविध्य अपूर्व है और आज तो भारत की विभिन्न भाषाओं के संपर्क से उसकी क्षमता का और भी अधिक विकास हो गया है।

प्राचीन और अर्वाचीन वाङ्मय को मिलाकर देखें तो गुण तथा परिमाण, दोनों की दृष्टि से हिंदी-कविता सर्वाधिक संपन्न है। कालजयी कृतियों का इतना बड़ा संग्रह और उच्चकोटि के कृतिकारों का ऐसा विपुल समारोह अन्यत्र दुर्लभ है। अन्य भाषाओं में जहां रामभक्ति तथा कृष्णभक्ति के एक-दो पक्षों का ही प्रामुख्य रहा, वहां हिंदी काव्य में प्रायः सभी संप्रदायों के कवि हुए हैं। तुलसी और सूर का गौरव तो स्वयंसिद्ध है ही, विद्यापति, कवीर, जायसी, नददास, परमानंद दास, हितहरिवंश, मीरा, रसखान, रहीम आदि कवि किसी भाषा के शृंगार हो सकते हैं। रीतिकार्य हिंदी का अपना वैशिष्ट्य है। किसी अन्य भाषा में शास्त्रीय काव्य की इतनी विस्तृत और समृद्ध परंपरा नहीं मिलती। बिहारी, मतिराम, देव, घनानंद के नेतृत्व में इन कवियों ने पूरी दो शताब्दियों तक काव्य-कला की जो साधना की, उससे काव्य के शिल्प और माध्यम भाषा का अपूर्व विकास हुआ। अन्य भाषाओं में भी इस प्रकार के कला-काव्य की रचना हुई, किंतु गुण और परिमाण की दृष्टि से इतनी विपुल राशि अन्यत्र दुर्लभ है।

रीतिकाल के बाद आधुनिक काल आरंभ हुआ और पुनर्जागरण के अग्रदूत के रूप में भारतेन्दु का आविर्भाव हुआ। भारतेन्दु की सांस्कृतिक-साहित्यिक चेतना का घरातल व्यापक था—उन्होंने उर्दू, बंगला, गुजराती, मराठी आदि भाषाओं के सदस्यों में हिंदी का विकास किया और उसे प्रादेशिक स्तर से ऊपर उठाकर भारतीय घरातल पर प्रतिष्ठित किया। इसके बाद जागरण-सुधार की चेतना प्रबल हुई जिसके फल-स्वरूप राष्ट्रीय-सांस्कृतिक कविता का उदय हुआ। इस प्रवृत्ति का नेतृत्व किया मैथिलीशरण गुप्त ने। हिंदी की राष्ट्रीय-सांस्कृतिक कविता की विशेषता यह है कि उसका स्वर निरंतर भारतीय ही रहा—उसमें प्रादेशिक एवं सांप्रदायिक भावना को प्रोत्साहन कभी नहीं मिला। बंगला में 'सोनार बागल' के प्रति अत्यधिक मोह है, मराठी में हिंदू राष्ट्रीयता का भाव मुखर है, दक्षिण की भाषाओं में—विशेषकर तमिल में—दाक्षिणात्य संस्कृति के प्रति पक्षपात है, पंजाबी में सिक्ख भावना और उर्दू में मुस्लिम-भावना का प्राधान्य है। हिंदी की राष्ट्रीय कविता में न तो सांप्रदायिकता को और न प्रादेशिक भावना को प्रश्रय मिला है। मैथिलीशरण जैसे वैष्णव कवि ने भी हिंदू-भावना को कभी उभरने नहीं दिया। हिंदी के राष्ट्रीय कवि ने जिन प्रतीकों और प्रतिमानों का प्रयोग किया है वे एकदेशीय नहीं हैं, अखिल भारतीय हैं। वह

हिमालय का स्तवन करता है और हिंदमहासागर का भी, राजपूत योद्धाओं की प्रशस्ति लिखता है और सिख वीरो की भी, अशोक और चंद्रगुप्त का कीर्तिगान करता है और अकबर का भी। उसने कभी तिलक, गांधी और जवाहरलाल में भेद नहीं किया : रवीन्द्रनाथ की मृत्यु पर पत और महादेवी की कविताएं ही सर्वश्रेष्ठ हैं। गांधी का प्रभाव भारत के संपूर्ण वाङ्मय पर पड़ा, परंतु गांधी-दर्शन की जितनी शुद्ध और प्रामाणिक अभिव्यक्ति सियारामशरण गुप्त के काव्य में मिलती है, उतनी गुजराती-काव्य में भी दुर्लभ है।

अंगरेजी की रोमानी कविता के प्रभाव से सभी भारतीय भाषाओं में जिस रोमानी प्रवृत्ति का उदय हुआ, वह हिंदी में छायावाद के रूप में विकसित हुई। छायावाद का आविर्भाव वर्तमान युग की ही नहीं, हिंदी-साहित्य के इतिहास की अत्यंत महत्त्वपूर्ण घटना है। काव्यगत रुढ़ियों से मुक्ति का यह अपूर्व अभियान था। छायावाद पर निश्चय ही अंग्रेजी के स्वच्छंदतावादी काव्य का प्रभाव था, परंतु उसमें भारतीय काव्य-चेतना के रमणीय तत्वों का समावेश हो गया था। रम्य और अद्भुत का जो सुंदर संयोग स्वच्छंदतावाद का आधार-तत्त्व है, वह प्राचीन भारतीय काव्य में पूर्ण वैभव के साथ विद्यमान था। कालिदास की कविता में ऐसे अनेक गुणों का उत्कर्ष सहज सुलभ था जो स्वच्छंदतावादी काव्य के प्राण-तत्त्व हैं। इधर मध्ययुग के मर्मी कवियों की रचनाओं में रहस्य-भावना का अपूर्व ऐश्वर्य विद्यमान था। रवीन्द्रनाथ इन दोनों के समन्वय का मार्ग प्रशस्त कर चुके थे। अतः द्विवेदी-युग के समाप्त होते-होते हिंदी-कविता में एक ऐसी प्रवृत्ति का आविर्भाव हुआ जो काव्यवैभव की दृष्टि से अत्यंत समृद्ध है। छायावाद की परिधि में चार प्रथम श्रेणी की कवि-प्रतिभाओं का समानांतर विकास हुआ प्रसाद, निराला, पत और महादेवी। प्रसाद कालिदास और रवीन्द्रनाथ की परंपरा के कवि थे। मौलिकता और वनत्व की दृष्टि से उनकी प्रतिभा अद्वितीय थी, जिसका चरम परिपाक हुआ है 'कामायनी' में। मानव-चेतना का यह महाकाव्य अथवा मानव-सभ्यता के विकास का यह विराट् रूपक हिंदी-काव्य की अद्भुत उपलब्धि है। इस प्रकार की रचना भारतीय अथवा विश्व-साहित्य में नहीं है। निराला की प्रतिभा विलक्षण थी। उनका विराट् और कोमल पर समान अघिकार था और इसका सर्वश्रेष्ठ प्रमाण है 'राम की शक्तिपूजा', जो इस युग की कालजयी कृति है। उनकी सर्जनात्मक शक्ति दार्शनिक औदात्य और सामाजिक विद्रूप, दोनों के प्रति समान रूप से सजग थी। इधर, सूक्ष्मतम सौंदर्यबोध की दृष्टि से पत का कोई प्रतिद्वंद्वी नहीं है। भावना की परिष्कृति और कल्पना की नफासत जैसी पंत की रचनाओं में मिलती है वैसी किसी अन्य कवि की कृतियों में उपलब्ध नहीं होती। विश्व के सौंदर्य-चेता कवियों में पंत का अन्यतम स्थान है, इसमें सदेह नहीं। महादेवी ने गीत की कला का अपूर्व विकास किया है। महादेवी का वैशिष्ट्य यह है कि वे केवल हिंदी की ही नहीं, समस्त भारत की सर्वश्रेष्ठ कवयित्री हैं—और शायद विश्व की कवयित्रियों में भी उनका स्थान मूर्धा पर है। नयी कविता की उपलब्धियों का मूल्यांकन करना अभी संभव नहीं है। भारत की अन्य समृद्ध भाषाओं—बंगला, मराठी, गुजराती, तेलुगु,

मलयालम आदि में भी इस प्रवृत्ति का विकास हुआ है। हिंदी की नयी कविता के पक्ष में इतना अवश्य कहा जा सकता है कि उसमें अन्य भाषाओं की अपेक्षा अधिक स्थिरता एवं गाभीर्य है—जीवन और काव्य के मूल्यों की जैसी भयंकर अव्यवस्था अन्य भाषाओं में है, वैसी, सीमाग्न से, हिंदी में नहीं मिलती।

हिंदी में गद्य का विकास कुछ देर से हुआ। बंगला और मराठी के लेखक इस क्षेत्र में काफी आगे बढ़ चुके थे। असमिया के बुरुंजी साहित्य का माध्यम—गद्य—मध्ययुग में विकसित हो चुका था। परंतु हिंदी में गद्य का वास्तविक विकास १९वीं शती के मध्य से ही मानना चाहिए। फिर भी, हिंदी ने अपनी इस कमी को बड़ी जल्दी ही पूरा कर लिया, और आज रस के साहित्य तथा ज्ञान के साहित्य—दोनों क्षेत्रों में उसकी उपलब्धिया किसी से कम नहीं हैं। हिंदी में उपन्यास का उद्भव बंगला के प्रभाव में हुआ। बकिम, रवीन्द्र और शरत्, विकास के प्रथम चरण में, उसके प्रेरणा-स्रोत थे। किंतु बीसवीं शती का पहला चरण पार करते ही हिंदी के कथा-साहित्य—उपन्यास और कहानी—ने अपने स्वतंत्र व्यक्तित्व का निर्माण कर लिया और बंगला के प्रभाव से मुक्त प्रेमचंद्र ने स्वस्थ सामाजिक मूल्यों के आधार पर जिस उपन्यास-कला का विकास किया, वह हिंदी की अपनी विभूति है। गांधीयुगीन भारत के सामाजिक-राजनीतिक जीवन का सबसे सशक्त एवं प्रामाणिक साहित्यिक दस्तावेज प्रस्तुत करने का श्रेय प्रेमचंद को ही है। उनके परवर्ती उपन्यासकार अपनी-अपनी दिशा में आगे बढ़े और जैनेन्द्र, यशपाल, वृंदावनलाल वर्मा, अज्ञेय तथा रेणु जैसे कलाकारों की कालजयी उपलब्धिया निश्चय ही प्रादेशिक अथवा भाषिक सीमाओं से मुक्त हैं। हिंदी कहानी ने केवल तीन-चार दशकों के भीतर ही इतनी द्रुत गति से विकास किया है कि आज वह विश्व की किसी भी भाषा की कहानी के साथ आत्मविश्वासपूर्वक खड़ी हो सकती है। हिंदी का रंगमंच, और उसी के कारण हिंदी का नाटक, बंगला तथा मराठी जैसी भाषाओं की तुलना में पिछड़ा हुआ है। किंतु, इस तथ्य की भी उपेक्षा नहीं करनी चाहिए कि हिंदी ने प्रसाद जैसे मौलिक नाटककार को जन्म दिया है, जिनकी प्रतिभा ने भारतीय रस-तत्त्व और पाश्चात्य नाटक के अन्तःसंघर्ष के समन्वय द्वारा एक नवीन नाट्य कला का विकास किया जो आधुनिक युग चेतना के अनुरूप होने के साथ-साथ अपनी आत्मा में भारतीय है। पश्चिम का जो जादू द्विजेन्द्रलाल राय के सिर पर चढ़कर बोला है, उसका प्रसाद ने अपने कलात्मक प्रतिमानों के अनुसार, स्वेच्छा से, उपयोग किया है।

आलोचना, आलोचनाशास्त्र तथा शोध हिंदी-साहित्य के अत्यंत पुष्ट अंग हैं। संस्कृत-काव्यशास्त्र की परंपरा, जो अन्य भाषाओं में प्रायः लुप्त हो गयी थी, हिंदी के रीतिकाल में निरंतर जीवित रही। आधुनिक युग में गद्य का माध्यम प्राप्त होने पर भारतीय और पाश्चात्य काव्य-सिद्धांतों के समन्वय से एक सश्लिष्ट काव्यशास्त्र का निर्माण आरंभ हुआ जिसका आचार्य रामचंद्र शुक्ल तथा उनके परवर्ती आलोचकों ने मध्यम विकास किया। आधुनिक भारतीय भाषाओं में हिंदी का आलोचना-साहित्य तथा आलोचनाशास्त्र निश्चय ही सर्वाधिक प्रौढ़ और समृद्ध है।

३७६ : आस्था के चरण

ज्ञान-साहित्य के क्षेत्र में भी हिंदी की अपेक्षा कुछ अन्य भाषाएं अग्रणी हैं, लेकिन यहां भी उसने बड़ी जल्दी अपने अभाव की पूर्ति कर ली है। स्वतंत्रता के बाद राजभाषा के रूप में प्रतिष्ठित हो जाने पर हिंदी के ज्ञान-साहित्य का योजनावद्ध विकास हुआ है। इस समय तक हिंदी में विश्व-कोश, विशाल शब्दसागर, बृहद् अंग्रेजी-हिंदी-कोश आदि के अतिरिक्त विपुल तकनीकी साहित्य रचा जा चुका है और लगभग चार लाख पारिभाषिक शब्दों का निर्माण हो चुका है। आजकल हिंदी में प्रतिवर्ष जितनी साहित्य-राशि का प्रकाशन होता है, उतनी भारत की सभी भाषाएं मिलकर नहीं कर पाती।

आधुनिक युग का एक बरदान यह है कि विश्व के विभिन्न देश और उनकी भाषाएं बहुत-बहुत काफी निम्न हो गई हैं। हिंदी को आज न केवल भारतीय बरन् अंतर्राष्ट्रीय परिप्रेक्ष्य में अपनी शक्ति और सीमा का आकलन करने का अवसर प्राप्त हुआ है। यह हिंदी के लिए अत्यंत शुभ अवसर है और हमारा साहित्यकार आज अभावों के प्रति सचेत होकर अपनी क्षमता के प्रति सहज आश्वस्त हो सकता है। राष्ट्रीय एवं अंतर्राष्ट्रीय मंच का निर्माण हो जाने पर अब इस आति का निवारण हो जाना चाहिए कि हिंदी के वर्तमान गौरव का आधार केवल सीमा-विस्तार अथवा संख्या-बल है, साहित्यिक समृद्धि नहीं।

खंड-३

कृतिकार

काव्य-भाषा : तुलसीदास की अवधारणा

सुगम अगम मृदु मंजु कठोरे ।

अरथु अमित, अति आखर थोरे ॥

संदर्भ . यह अर्द्धाली अयोध्याकांड के अंतर्गत 'चित्रकूट-प्रसंग' से उद्धृत है जहां स्वामिधर्म और स्वार्थ—तथा धर्म और प्रेम के द्वंद्व के कारण एक विचित्र गतिरोध उत्पन्न हो गया था । महाराज जनक ने जब भरत से गतिरोध भग करने के लिए कहा तो भरत ने अत्यंत सावधान भाषा में उत्तर दिया :

राखि राम रुख घरमु जतु पराधीन मोहि जानि ।

सबकें सम्मत सर्वहित करिअ पेमु पहिचानि ॥ (अयो० २६३)

भरत के वचन नुनकर राजा जनक तथा उपस्थित सम्यजन उनकी वचन-भंगिमा अथवा कथन-शैली की इस प्रकार प्रशंसा करते हैं : “भरत की वाणी सुगम है और अगम भी, मृदु-मंजु अर्थात् मधुर-कोमल भी है और कठोर भी ।”—

इसी क्रम में, अपने मतव्य को और स्पष्ट करते हुए जनक कहते हैं :

उयो मुख मुकुरु, मुकुरु निज पानी,

गहि न जाइ अस अद्भुत वानी ।

—अर्थात् जैसे मुख दर्पण में (दिखाई देता) है और दर्पण अपने हाथ में है, फिर भी मुख का प्रतिबिम्ब पकड़ में नहीं आना, यह अद्भुत वाणी भी कुछ इसी प्रकार की है—अथवा भरत की वाणी का स्वरूप भी इसी प्रकार अद्भुत है ।

मानस के टीकाकारों ने भरत के वक्तव्य के संदर्भ में उनकी वाणी के लिए प्रयुक्त विशेषणों की व्याख्या की है । भरत की वाक्य-रचना सुबोध है, उसमें किसी प्रकार की अस्पष्टता या वाक्छल नहीं है । लेकिन फिर भी अगम्य है अर्थात् उसमें निहित अर्थ की ग्रहण करना अत्यंत कठिन—और सामान्यजन के लिए असंभव—है क्योंकि उसमें विवेक, धर्म और नीति का गूढ़ तत्त्व निहित है । आगे कहा भी है :

विमल विवेक धरम नय साली ।

भरत-भारती मञ्जु मराली ॥

यह वाणी मधुर-कोमल है क्योंकि यह अतिशय स्नेह और विनय से सिक्त है, फिर भी कठोर है : इसमें विचार की अपूर्व दृढ़ता है और इसका फलितार्थ कठोर—अप्रतिहार है । राम के प्रति भरत के प्रेम की अभिव्यक्ति अत्यंत मधुर है । किंतु, यह निर्णय उतना ही कठोर है कि राम के धर्म तथा व्रत का पालन होना चाहिए, क्योंकि

इसका सीधा आशय यही है कि राम अयोध्या नहीं लौटेंगे। इस प्रसंग में कुछ काव्य-मर्मज्ञ टीकाकारों ने और भी अधिक विदग्धता का परिचय दिया है। उनका मत है : “सुगम अगम, मृदु कठोर श्री भरत जी की वाणी के विशेषण है और मजु का अन्वय चारों के साथ है। इन चारों में दो-दो का साथ है—सुगम और मृदु का साथ और अगम और कठोर का साथ है। “राम रुख राखि” और “पराधीन मोहि जानि” यह मजु, सुगम और मृदु हैं। और रामजी का धर्म-व्रत रखना यह (मजु) सुंदर अगम और कठोर है।”—(देखिए ‘मानस-पीयूष’, तृ० सं०, पृ० १०३१)

इसका तात्पर्य यह है कि मजुता अथवा सौंदर्य भरत की वाणी का सामान्य गुण या अनिवार्य लक्षण है। चाहे वह सुगम हो या अगम; मृदु हो या कठोर—प्रत्येक स्थिति में उसकी शब्दयोजना में चारुत्व का गुण विद्यमान है।

यह अर्थ सर्वथा निरापद नहीं है। इसमें दो दोष हैं। एक तो यह कि मजु का अर्थ मृदु से अधिक भिन्न नहीं है : वह व्यापक रूप में सुंदर या सुष्ठु का पर्याय भी हो सकता है, किंतु अपने शुद्ध रूप में मृदु या कोमल का ही समानार्थक है। अतः वाक्य-विन्यास की दृष्टि से ‘मृदु-मजु’ को एक युग्मपद मानकर उसका अर्थ करना अधिक सगत है। इस प्रकार के समानार्थक शब्द-युग्म का प्रयोग प्रायः होता है। दूसरा दोष उपर्युक्त व्याख्या में यह है कि उसकी सिद्धि के लिए दूरान्वय करना पड़ता है। भाषा में—विशेषकर काव्य-भाषा में समास-गुण उत्पन्न करने के लिए कभी-कभी कवि किसी एक सज्ञा, क्रिया या विशेषण का प्रयोग इस प्रकार करता है कि उसका संबंध विभिन्न पदों के साथ बैठ जाता है। परंतु इस प्रकार के शब्द की स्थिति वाक्य के आरंभ में या फिर ठीक मध्य में होनी चाहिए। उपर्युक्त पंक्ति में यदि ‘मजु’ का अन्वय एक ओर सुगम-अगम और दूसरी ओर मृदु-कठोर के साथ करना अभीष्ट होता तो उसकी स्थिति मृदु से पहले होनी चाहिए थी (यद्यपि उससे छद्मोभंग हो जाएगा)। प्रस्तुत वाक्यांश में ‘मृदु’ की स्थिति तो ऐसी हो सकती है कि उसका संबंध ‘सुगम-अगम’ और ‘मजु-कठोर’ के साथ बैठ जाए; किंतु ‘मजु’ के लिए दूरान्वय-साधना करनी पड़ती है जो भाषा के नियमों के अनुकूल नहीं है।—फिर भी, उपर्युक्त तथ्यों की यदि हम उपेक्षा करें तो टीकाकार की सूझ की दाद दी जा सकती है, क्योंकि उससे सफल वाणी अथवा भाषिक कला के एक सामान्य लक्षण का प्रकाशन होता है : और वह है शब्दार्थ का चारु प्रयोग। मंतव्य चाहे सुबोध हो या गूढ़, मधुर-कोमल हो या कठोर—शब्द-विधान सुंदर होना चाहिए। अगले चरण में दो और गुणों का उल्लेख किया गया है : १. अरथ अमित और २. आखर थोरे—यानी गागर में सागर भरने की क्षमता। यह भी वाणी का चरम उत्कर्ष है कि कम-से-कम शब्दों के द्वारा अधिक-से-अधिक अर्थ की अभिव्यक्ति की जा सके। भरत ने अपने शील-स्वभाव के कारण बहुत ही कम शब्दों का प्रयोग किया, किंतु उनमें अत्यंत गहन-गभीर अर्थ निहित था।

काव्य-भाषा का सामान्य लक्षण

मानस के मर्मज्ञों के अनुसार उपर्युक्त अर्द्धाली अथवा पूरी चौपाई की अर्थ-

व्याप्ति भरत की वाणी से आगे बढ़कर काव्य-वाणी तक सहज ही हो जाती है। उनका मतव्य है कि यहा कवि ने भरत की वाणी के व्याज में अपनी ही काव्य-वाणी अथवा सामान्य काव्य-भाषा के अभीष्ट स्वरूप का विश्लेषण किया है। यह निष्कर्ष स्वाभाविक और तर्कसम्मत है : प्रबंध-कवि यथास्थान, उपयुक्त सदर्म में, अनुरूप पात्रो के माध्यम से जीवन तथा काव्य-विषयक अपने विचारो की अभिव्यक्ति करता है। तुलसीदास ने भी स्थान-स्थान पर ऐसा किया है। अतः प्रस्तुत चौपाई में 'आदर्श काव्य-भाषा' के विषय में तुलसीदास के विचारो का सार है, ऐसा मानना असंगत नहीं है।

भरत-वाणी के विश्लेषण के अनुसार काव्य-भाषा के चार-पाच विशेषण तुलसी को अभीष्ट हैं— (१) सुगम, (२) अगम, (३) मृदु, (४) कठोर और इन सबमें समान रूप से व्याप्त (५) सुंदर। इनके अतिरिक्त दो-तीन और विशेषताओ का भी स्पष्ट उल्लेख है। ये विशेषताएँ हैं— अर्थ-गौरव और शब्द-लाघव। अंत में, एक विशेष गुण में इन सबका उपसंहार कर दिया गया है : काव्य-भाषा में अर्थ की अभिव्यक्ति इस प्रकार होनी चाहिए जैसे दर्पण में प्रतिबिम्ब।

इनके क्रमिक विश्लेषण से तुलसी का मतव्य स्पष्ट हो जाएगा।

(१) सुगम

काव्य-भाषा सुगम होनी चाहिए। इसका अर्थ यह है कि उसके वाक्य-विन्यास में किसी प्रकार का उलझाव या रचना में निविडता नहीं होनी चाहिए। शब्द और अर्थ में व्याकरणसम्मत सवध रहना चाहिए—जिसमें वाच्यार्थ अपने आपमें स्पष्ट हो सके। सुगम का अर्थ है सुबोध। कविता की भाषा का वाच्यार्थ स्पष्ट और सुबोध होना चाहिए, अन्यथा पाठक की उसमें प्रवृत्ति ही नहीं हो सकती।—यह उसका मूल गुण है, जिसके बिना अर्थव्यक्ति संभव ही नहीं है। रीतिवादी आचार्य वामन का 'अर्थव्यक्ति' नामक गुण यही है।

(२) अगम

अगम्यता सामान्यतः काव्य-भाषा का गुण नहीं है। काव्य की भाषा दुर्बोध भी नहीं होनी चाहिए, अवोध्य या अगम्य होने का तो प्रश्न ही नहीं है। पर यहा भक्त कवि ने उसका एक विशेष सदर्म में प्रयोग किया है। 'अगम' वास्तव में ब्रह्मविद्या का शब्द है। उपनिषद् आदि में इमका या इसके समानार्थक शब्दों का बार-बार उल्लेख है : परतत्त्व को अगम और अचिंत्य कहा गया है। ब्रह्मविद्या से यह शब्द धर्म और भक्ति-चिंतन के क्षेत्र में आया। "धर्म का तत्त्व चेतना की गुहा में निहित है।" "भगवान राम का चरित्र सुगम और अगम है" आदि कथन इसके प्रमाण हैं। भरत की वाणी के लिए 'अगम' विनोपण का प्रयोग इसीलिए किया गया है कि उसमें धर्म के तत्त्व का उल्लेख है। परंतु काव्य-वाणी के सदर्म में इसका अर्थ कुछ भिन्न होगा। यहा अगम वाणी का अर्थ है—मूर्ख-गहन अर्थ ने युक्त या सूक्ष्म-गहन अर्थ का वहन

करने में समर्थ । काव्यार्थ सामान्य जन—यहाँ तक कि विद्वानों—की बुद्धि में भी नहीं आता, वह सहृदय-सवेद्य होता है, उसका मर्म विदग्ध जन ही समझ सकते हैं । इस प्रकार अगम्य का अर्थ होगा—सहृदयगम्य ।

(३) मृदु अथवा मृदु-मंजु

इसका आशय यही है कि काव्य-भाषा में कोमलकात पदावली का विशेष महत्त्व है । ऐसी शब्दावली का प्रयोग काव्य में वर्जित है, जिसकी ध्वनि कानों के लिए और अर्थ चित्त के लिए क्षोभकर हो । काव्य-भाषा के मर्मज्ञों ने माधुर्य गुण, पांचाली रीति और कोमल वृत्ति आदि के अंतर्गत इसी गुण का विवेचन किया है । वामन आदि ने ध्वनि या नाद के साथ-साथ अर्थ के अपारुष्य का भी अंतर्भाव कर लिया है : क्षोभकारी वर्ण-ध्वनि ही नहीं, अर्थ-ध्वनि भी काव्य-भाषा के लिए बाधक है ।

(४) कठोर

इसके अंतर्गत शब्द-योजना की दृढ़ता—शाब्दबंधत्व और—अर्थ की दृढ़ता का समावेश है । केवल कोमलकात पदावली के आधार पर काव्य-भाषा का निर्माण नहीं हो सकता । शास्त्रज्ञों ने ओज गुण, गौडीया रीति या परुषा वृत्ति में काव्य-भाषा के कठोर स्वरूप की विवेचना की है ।

यहाँ एक बात स्पष्ट कर देना आवश्यक है और वह यह कि मृदुता और कठोरता—दोनों ही अपने आपमें सामान्य या अनिवार्य गुण नहीं हैं । ये दोनों प्रसंग द्वारा अनुबंधित हैं । सही स्थिति यह है कि काव्य-भाषा में यथाप्रसंग कोमलकात तथा ओजोदीप्त दृढ़-कठोर पदावली का प्रयोग होना चाहिए ।

उपर्युक्त परस्पर विरोधी विशेषणों की एक और तर्कसंगत व्याख्या हो सकती है : प्रौढ काव्य-भाषा के निर्माण में मृदु-मंजु और कठोर—दोनों प्रकार की शब्दावली का समन्वय रहता है । केवल कोमल वर्णों के प्रयोग से भाषा अशक्त हो जाती है और केवल परुषा वृत्ति के प्रयोग से उसकी सरसता को आघात पहुँचता है । इसीलिए वामन ने पांचाली और गौडीया रीतियों को गौण माना है और इन दोनों के तत्त्वों से निर्मित, समजस, वैदर्भी रीति को काव्य का प्राण-तत्त्व कहा है । अतः काव्य-भाषा के प्रसंग में मृदु और कठोर विशेषणों को स्वतंत्र रूप से ग्रहण नहीं करना चाहिए : या तो उनके साथ प्रसंग का अनुबंध लगा देना चाहिए या फिर दोनों के द्वंद्व को एक साथ ग्रहण करना चाहिए ।—काव्य की भाषा यथासंभव मृदु एवं कठोर होनी चाहिए—अथवा यह कहे कि काव्य-भाषा में मार्दव और काठिन्य, दोनों का उचित समाकलन होना चाहिए ।

(५) मंजु

मंजु को यदि पृथक् विशेषण माना जाए और उसकी संगति अन्य चारों विशेषणों के साथ लगायी जाए तो, जैसा कि भरत-वाणी के संदर्भ में मैंने स्पष्ट किया

है, इसका अर्थ यह होगा कि सुगम-अगम, मृदु-कठोर—प्रत्येक स्थिति में काव्य-भाषा में शब्दार्थ का सम्यक् एवं सुष्ठु प्रयोग होना चाहिए। चारु शब्द-विधान काव्य-भाषा का अनिवार्य लक्षण या व्यावर्तक धर्म है।

(६) 'अर्थ अमित' और 'आखर थोरे'

'अर्थ अमित' के लिए शास्त्रीय शब्द है अर्थ-गौरव। वामन ने अर्थगुण 'श्लेष' में इसी का निरूपण किया है। 'आखर थोरे' के लिए शास्त्रीय शब्द है समास-गुण। ये दोनों ही काव्य-भाषा के प्रधान तत्त्व हैं। भावार्थ की गरिमा के बिना भाषा की शक्ति क्षीण हो जाती है और समास-गुण के अभाव में वह बिखर जाती है। वास्तव में ये दोनों गुण अन्योन्याश्रित हैं। अर्थ-गौरव के समावेश से भाषा में शब्द-लाघव की सिद्धि अपने-आप ही हो जाती है। ज्यो-ज्यो कवि की भाषा का विकास होता है, उसमें उपर्युक्त दोनों गुणों के कारण प्रौढ़ि और परिपाक का समावेश होता जाता है : शब्द-विधान में निमज्जित होकर अर्थ उसमें शक्ति का संचार करता है—जैसे कि 'विनयपत्रिका' में। इस दृष्टि से कुछ समीक्षकों का मत है कि कवि के कृतित्व के विकास का आकलन उसकी भाषा के विकास के आधार पर ही किया जा सकता है।

अतः, द्वितीय अर्द्धांश में कवि ने अपने विचारों का उपसंहार कर दिया है : काव्य की भाषा में अर्थ इस प्रकार स्पष्ट भलकता है, जैसे दर्पण में प्रतिबिम्ब। अर्थात् उसका वाच्यार्थ एकदम प्रत्यक्ष और स्पष्ट होता है। किन्तु, जिस प्रकार साफ-साफ़ देखने पर भी प्रतिबिम्ब को पकड़ना संभव नहीं है, इसी प्रकार काव्य के व्यंग्यार्थ को पकड़ना अर्थात् उसकी इयत्ता को नियत कर देना संभव नहीं है : वाच्यार्थ नियत और मूर्त होता है, किन्तु व्यंग्यार्थ अनियत और सूक्ष्म होता है। इसीलिए वाच्यार्थ के बिंदु को रिचर्ड्स ने 'परिवद्ध' और व्यंग्यार्थ के बिंदु को 'स्वच्छंद' माना है। वाच्यार्थ सीमित होता है, किन्तु व्यंग्यार्थ असीम होता है : वह बोध-वृत्ति का अतिक्रमण करता हुआ कल्पना पर आल्ब होकर असीम बन जाता है। इसीलिए सौंदर्य के स्वरूप को पारमार्थिक न मानकर प्रातिभासिक माना गया है—अर्थात् वह वस्तुगत न होकर प्रतीतिगत ही होता है।

आधुनिक समीक्षा तथा शैलीविज्ञान में काव्य-भाषा के इन गुणों पर विशेष बल दिया गया है। उनके अनुसार काव्य-भाषा के प्रमुख तत्त्व हैं : विरोधाभास—जहाँ विपरीतार्थक शब्दों के सह-प्रयोग के द्वारा चमत्कार की सृष्टि की जाती है; अनेकार्थता, जिनके अंतर्गत एक शब्द, वाक्यांश या वाक्य में अनेक अर्थों की व्यंजना निहित रहती है, शब्दार्थ-संतुलन, जहाँ शब्द और अर्थ में परस्पर स्पर्धा-सी बनी रहती है और शब्द के निहित अर्थ तथा विहित अर्थ, दोनों के विस्तार में एक प्रकार का तनाव-रसा पैदा हो जाता है।—आप देखेंगे कि तुलसीदास ने अपने ढंग में किस कोमल के माय उपर्युक्त भाषिक गुणों की ओर संकेत किया है। सुगम-अगम, मृदु-कठोर विपरीतार्थक शब्द हैं जिनके सह-प्रयोग द्वारा काव्य-भाषा में विरोधाभास के चमत्कार को रेखांकित किया गया है। 'अगम' शब्द का संदर्भ एक ओर ब्रह्मविद्या

तथा धर्म-नीति के गुढतत्त्वों से और दूसरी ओर काव्य-तत्त्व के साथ जुड़ा हुआ है : दोनों स्थितियों में वह 'असाधारण' अर्थ का खोज करता है। अंत में मुकुट-प्रतिश्रुति की उपमा द्वारा काव्य के अंतर्मुख अर्थ-विस्तार और बहिर्मुख अर्थ-विस्तार के सतुलन की मार्मिक व्यंजना हुई है।

प्रस्तुत प्रसंग में एक बात और ध्यान देने योग्य है। तुलसीदास ने इस प्रकार के सैद्धांतिक वक्तव्यों में 'शब्द' का प्रयोग न कर 'अक्षर' (आखर) या 'वर्ण' का ही प्रयोग किया है :

१. आखर अरथ अलंकृति नाना ।
२. कबिहि अरथ आखर बलु साँचा ।
३. वर्णानामर्थसंघाना रसाना छन्दसामपि ।

यह प्रयोग काव्यशास्त्र की परंपरा से भिन्न है, क्योंकि वहाँ तो निरंतर 'शब्द' का ही प्रयोग हुआ है : 'शब्दार्थौ काव्यम्' सूत्र का प्रचलन आरंभ से अंत तक रहा है। इसके दो कारण हो सकते हैं। एक तो यह कि सामान्यतः 'शब्द' में अर्थ की सत्ता निहित रहती है, अतएव अर्थ से भेद करने के लिए उसका प्रयोग न कर 'अक्षर' अथवा 'वर्ण' का प्रयोग किया है। इसी भ्रम का निवारण करने के लिए अब पश्चिम में 'वर्ड' और 'मीनिंग' के स्थान पर 'साउंड और सेंस' का अधिक प्रचलन हो गया है। दूसरा कारण यह हो सकता है कि संस्कृत-वाङ्मय में आरंभ में 'अक्षर' का प्रयोग 'वाक्' के और कुछ समय बाद 'शब्द' के लिए भी हुआ है। ऋचो अक्षरे परमे व्योमन् (ऋ० प्र० म०)। कारण कुछ भी रहा हो, पर तुलसीदास का इस विषय में विशेष आग्रह था, इसमें सन्देह नहीं।

हमारे मत से, उक्त अर्द्धाली के आलोक में तुलसी के काव्य-भाषा-विषयक विचारों का सार-संकलन यही है। और, इसमें सन्देह नहीं कि यह सहजानुभूति से प्रेरित और शास्त्रचिंतन से परिपुष्ट है।

तुलसी और नारी

तुलसी के यह सौभाग्य और दुर्भाग्य दोनों ही रहे हैं कि भारतीय परंपरा ने उन्हें लोकनायक महात्मा पहले और कवि बाद में माना है। इस दृष्टि से उनके ग्रंथ हमारे लिए आचार-शास्त्र का काम भी करते रहे हैं। तुलसी के प्रकांड आलोचक शुक्लजी ने भी उनके इस रूप पर ही अधिक बल दिया है। परिणामतः आज तुलसी के साहित्यिक महत्त्व के मूल्यांकन में भी अनेक नैतिक-सामाजिक प्रश्नों का उत्तर देना अनिवार्य हो जाता है। जब तुलसीदास के समर्थकों और भक्तों ने उनके काव्य पर सामाजिक आचार-शास्त्र का आरोप किया तो स्वभावतः ही आधुनिक नारी की उद्बुद्ध चेतना ने महदयता के न्यायालय में अपने प्रति न्याय की माग की।

तुलसीदास के 'रामचरितमानस' तथा अन्य ग्रंथों में विभिन्न प्रसंगों में, ऐसी अनेक उक्तियाँ हैं जो किसी भी देश-काल की नारी के प्रति, किसी रूप में भी न्याय नहीं करतीं। उन्होंने नारी की प्रकृति, उसके चारित्र्य-बुद्धि-विवेक, आचार-व्यवहार सभी की निंदा की है। पहले प्रकृति को लीजिये।

स्वयं भगवान् शंकर के श्रीमुख से, जगदंबा सती के व्याज से, नारी की प्रकृति का वर्णन सुनिये :

सुनहु सती तव नारि सुभाऊ ।

मंमय अस न धरिय उर काऊ ॥

इनके आगे कवि की टिप्पणी है :

सती कीन्हु चह तहुहुँ दुराऊ ।

देवहु नारि सुभाव-प्रभाऊ ॥

भरत 'रामचरितमानस' के मर्वश्रेष्ठ पात्र हैं। वे तुलसी के मत में मनुष्य-रूप के आदर्श हैं। नारी की प्रकृति के विषय में उनकी धारणा सर्वथा प्रतिकूल है :

विधिहु न नारि हृदय-गति जानी ।

नरन बपट अघ अवगुन जानी ॥

उधर रावण, भरत के सर्वथा विपरीत, तुलसीदास की धारणा के अनुसार अमानद-रंग का प्रतीक है। परंतु नारी की प्रकृति के विषय में तुलसी के आदर्श मानव और अमानव, दोनों का एक ही मन है। रावण के शब्दों में :

नारि-सुभाव मरय कवि कह्यो ।

अवगुन आठ नदा उर रह्यो ॥

साहस अनृत चपलता माया ।

भय अविवेक असौच अदाया ॥

इस प्रकार तुलसीदास के दो सर्वथा प्रतीप पात्र नारी के विषय में एकमत हैं । और यह धारणा केवल पुरुषों की ही नहीं है, नारी स्वयं भी अपने विषय में यही सोचती है ।

राम से शबरी कहती है :

अधम तैं अधम अधम अति नारी ।

तिन्हु महुँ मैं मति-मन्द गँवारी ॥

उधर भगवती अनुसूया भी नारी को सहज अपावन ही मानती हैं : 'सहज अपावन नारि ।'

ये तो हुए व्यक्तियों के विचार, समष्टि का निर्णय भी नारी की प्रकृति को दृष्ट ही ठहराता है । अयोध्या का जनमत है :

सत्य कहहि कवि नारि-सुभाऊ ।

सब बिधि अगहु अगाधि दुराऊ ॥

और अंत में निष्कर्ष-रूप में स्वयं तुलसीदास की घोषणा है कि नारी स्वतंत्र होकर मार्गभ्रष्ट हो जाती है : 'जिमि स्वतंत्र होइ बिगरहि नारी ।'

प्रकृति के अतिरिक्त नारी की बुद्धि और विवेक के विषय में भी तुलसीदास का मत भिन्न नहीं है । सती के शब्दों में स्वयं नारी अपनी बुद्धि के विषय में कहती है :

सती हृदय अनुमान किय, सब जानेउ सर्वज्ञ ।

कीन्ह कपटु मैं संभु सन, नारि सहज जड अज्ञ ॥

अपनी सहज अज्ञता के कारण वह तत्त्व-दर्शन आदि की अधिकारिणी नहीं है : 'जदपि जोषिता नहि अधिकारी ।' इसी प्रकार उसके आचार-व्यवहार को भी तुलसीदास ने मलिन ही माना है .

कहैं हम लोक-वेद-बिधि-हीनी ।

लघु तिय कुल करतूति मलीनी ॥

उनकी दृष्टि में नारी का सामाजिक गौरव कितना है, इसका संकेत भी आपको मर्यादापुरुषोत्तम भगवान राम के शब्दों में मिल जायेगा । लक्ष्मण-शक्ति के अवसर पर शोक-विह्वल राम इस दुर्घटना का समस्त दोष नारी के ही मत्थे मढ़ देते हैं :

जैहउँ अवध कवन मुंह लाई ।

नारि-हेतु प्रिय भाइ गँवाई ॥

बर अपजस सहतेउँ जगमाही ।

नारि-हानि बिसेस छति नाही ॥

यहा राम शोक में व्याकुल होकर न केवल क्षत्रिय की, वरन् साधारण पुरुष की आत्म-मर्यादा का भी, त्याग कर देते हैं । स्त्री का हरण पुरुष के पौरुष के लिए सबसे बड़ी चुनौती है; परंतु यहा ऐसा प्रतीत होता है मानो नारी के प्रति पतनकालीन हिंदू-समाज की हीन भावना राम पर भी हावी हो जाती है ।

तुलसीदास का सबसे भयंकर प्रहार नारी के कामिनी-रूप पर हुआ है। उन्होंने रामादि आदर्श पात्रों द्वारा परोक्ष रूप से और उच्चर स्वयं प्रत्यक्ष रूप से अनेक स्थानों पर नारी के इस भयंकर खतरे की चेतावनी दी है : पंपासर के किनारे नारद मुनि को सावधान करते हुए भगवान राम कहते हैं :

सुनि मुनि कह पुरान स्रुति सन्ता ।
मोह - बिपिन कहें नारि बसन्ता ॥
जप तप नेम जलासय भारी ।
होइ ग्रीसम सोखइ सब नारी ॥
पाप उलूक-निकर सुखकारी ।
नारि निबिड रजनी अधियारी ॥
बुधि बल सील सत्य सब मीना ।
बनसी सम त्रिय कहहि प्रबीना ॥

नारी मोह-रूपी बिपिन के लिए वसन्त के समान है, जप-तप नियमादि जलाशयों को वह ग्रीष्म ऋतु के समान सुखा देती है। पाप-रूपी उलूक के लिए वह निबिड रात्रि के सदृश सुखदायी है और बुद्धि, बल, शील तथा सत्य रूपी मीनों के लिए वशी के समान है।

उसमें संयम का इतना घोर अभाव है कि भ्राता, पिता और पुत्र किसी भी सुंदर पुरुष को देखकर वह रसाग्र हो जाती है :

भ्राता पिता पुत्र उरगारी ।
पुरुष मनोहर निरखत नारी ॥
होइ बिकल मन सकहि न रोकी ।
जिमि रबिमनि द्रव रबिहि बिलोकी ॥

इसीलिए तुलसीदास अपने मन को बार-बार सचेत करते हैं :

दीपसिखा सम जुवति तन, मन जनि होइ पतंग ।
भजहु राम, तजि काम मद, करहु सदा सतसंग ॥

क्योंकि पुरुष के लिए स्त्री घोर शत्रु से भी अधिक दारुण है—उसकी भयंकरता मृत्यु से कुछ ही कम समझिये : इसका प्रमाण है जन्म-कुदली, जिसमें नारी का स्थान दारुण वैरी और मृत्यु के बीच में पड़ता है :

जनम-पत्रिका बरति कै, देखहु मनहि बिचारि ।
दारुन बैरी भीचु कै, बीच बिराजति नारि ॥

तुलसी बाबा अपनी सफाई में क्या कहते, यह कहना तो आज संभव नहीं, परंतु उनके भक्तों और प्रशंसकों ने उनकी ओर से अनेक तर्क प्रस्तुत किये हैं जिनका सारांश इस प्रकार है :

तुलसी का काव्य व्यक्तिपरक काव्य न होकर वस्तुपरक काव्य है। उन्होंने अपनी व्यक्तिगत भावनाओं और विचारों की अभिव्यक्ति न करके कथा का वर्णन किया है जिसमें प्रसंग और पात्र के अनुसार अनेक प्रकार के भाव और विचार व्यक्त

३८८ : आस्था के चरण

किये गए हैं। अतएव सभी उक्तियों का तुलसीदास पर ही आरोप कर देना न्याय नहीं है। 'रामचरितमानस' में भिन्न प्रकृति के भिन्न-भिन्न पात्र हैं जो अपनी परिस्थिति और मनोदशा के अनुकूल प्रतिक्रिया व्यक्त करते हैं। उदाहरण के लिए, भरत अथवा रामकी वाणी शोक और आत्म-ग्लानि की कातर वाणी है, और शवरी तथा ग्राम-नारियो के शब्द उनकी अतिशय कृतज्ञता और विनम्रता को ही व्यक्त करते हैं। उधर 'भ्राता पिता पुत्र उरगारी' आदि का संबंध शूर्पणखा से है और सती की आत्म-ग्लानि—'नारि सहज जड भ्रज'—का संबंध भी, उनके अपने अज्ञानजन्य अपराध से ही है। इसी प्रकार रावण स्वयं दुष्ट पात्र है, अतएव उसके शब्द तुलसीदास के शब्द कैसे हो सकते हैं।—तुलसीदास के अधिवक्ता कथाकार-कवि के अव्यक्तिक रूप (Impersonality of the poet) का तर्क उपस्थित करते हैं।

परंतु यह तर्क अधिक संगत नहीं है। पहले तो तुलसी-जैसे भक्तकवि की कविता को एकांत वस्तुपरक मानना ही असंगत है। स्वयं उन्होंने ही अपनी काव्य-रचना को 'स्वांत सुखाय' कहा है, और यह अर्थवाद नहीं है; क्योंकि वास्तव में भक्त-कवि की चेतना मूलतः वस्तुपरक हो ही कैसे सकती है! वस्तुपरक दृष्टि की पहली शर्त है वस्तु; अर्थात् पार्थिव जगत् की सत्ता में अचल विश्वास; और भक्त के लिए भाव-जगत् ही सब कुछ है। इस प्रसंग में जो लोग शेक्सपियर का उदाहरण देकर तुलसी का पक्ष-समर्थन करते हैं वे लाल और सफेद रंगों में भेद करना नहीं जानते। इसके प्रतिरिक्त तुलसी की पूर्वोक्त पक्तियों की परीक्षा करने पर भी इस युक्ति का सहज ही प्रतिवाद हो जाता है। उदाहरण के लिए ये पक्तियाँ ही लीजिये :

भ्राता पिता पुत्र उरगारी ।
 पुरुष मनोहर निरखत नारी ॥
 होई विकल मन सर्काहि न रोकी ।
 जिमि रबिमनि द्रव रबिहि बिलोकी ॥

जहाँ तक कटुता का संबंध है, मेरी धारणा है कि नारी के प्रति इससे अधिक अन्याय नहीं किया जा सकता। कहा नारी का पवित्रतम वात्सल्य भाव; कहा 'द्रव' शब्द की बीभत्सता। कहा जा सकता है कि यह निंदा दुष्टा शूर्पणखा की है, साधारण नारी की नहीं। परंतु ऐसा नहीं है, ये पक्तियाँ शूर्पणखा के प्रसंग में अवश्य कही गई हैं किंतु उसके लिए नहीं कही गईं। यह नारी-व्यक्ति की भर्त्सना नहीं, नारी-जाति की भर्त्सना है। और ये एक पात्र द्वारा दूसरे पात्र को उद्दिष्ट कर नहीं कही गईं, ये तो काकभुशुडि द्वारा गरुड से कही गई हैं। दूसरे शब्दों में, स्वयं कवि की ही सामान्य टिप्पणी है। इसी प्रकार अनेक उक्तियों में तो पात्र बीच में आते ही नहीं, वे प्रत्यक्ष कवि-वचन हैं; यथा :

जिमि स्वतंत्र होइ विगरहि नारी ।

दूसरा तर्क तुलसीदास के पक्ष में यह दिया जाता है कि उन्होंने सभी स्त्रियों की निंदा नहीं की; जिनको निंद्य समझा है उन्हीं की निंदा की है।

सीता, कौशल्या, सुमित्रा, अनसूया, यहाँ तक कि मदोदरी के प्रति भी उन्होंने

असीम श्रद्धा व्यक्त की है और उनके उज्ज्वल चित्र अंकित किये हैं। परंतु इसके उत्तर में तीन प्रतियुक्तियां प्रस्तुत की जा सकती हैं। एक तो यह कि सीता, कौशल्यादि की महिमा का वर्णन तुलसी ने केवल राम के नाते से ही किया है :

नाते सर्वाहं राम के मनियत श्रव्य सुसेव्य जहाँ लौं ।

इन पात्रों की महिमा मूलतः राम की ही महिमा है। मंदोदरी की महिमा इसलिए है कि वह राम के लिए अपने पति से भी लड़ बैठती है। यदि राम बीच में न होते, तो जाने तुलसीदास उसके विषय में क्या कहते ! दूसरी बात यह है कि इन पात्रों के व्यक्तित्व भी अपने-आप में कोई विशेष प्रबल नहीं हैं। राम को हटाकर यदि आप सीता के स्वतंत्र व्यक्तित्व का विश्लेषण करें तो उसमें वाञ्छित शक्ति और दृढ़ता का अभाव पायेंगे। परम पुरुष की आदि-शक्ति सीता के व्यक्तित्व में जो शक्ति और प्रखरता होनी चाहिए, वह तुलसी की सीता में नहीं है; वे राम की छाया-मात्र हैं। तुलसी ने वास्तव में मध्यकालीन हिंदू-परंपरा के अनुसार सीता का गुडियानुमा वधू-चित्र ही अंकित किया है।

पलंग पीठि तजि गोव हिंडोरा । सिय न दीन्ह पगु अवनि कठोरा ॥

×

×

×

सिय बन बसहि तात केहि भाँती । चित्र लिखित कपि देखि बराती ॥

×

×

×

बरपहि धीर गहन सुवि आएँ । मृगलोचनि तुम्ह भीर सुभाएँ ॥

हंसगवनि तुम नहि बन जोगू । सुनि अपजस मोहि देहि लोगू ॥

केवल रावण के सामने ही दो-एक अवसरो पर उनकी परम शक्ति उद्बुद्ध होती है, पर ब्रह्मा भी उनको अपने बल की अपेक्षा राम के बल का ही अधिक भरोसा है :

खल सुवि नहि, रघुबीर बान की ।

तीसरी प्रतियुक्ति यह दी जा सकती है कि मान लीजिये, तुलसी ने सीता-कौशल्यादि का महिमा-गान किया भी है, फिर भी तो यह व्यक्तियों का ही महिमा-गान हुआ, नारी-जाति की तो उन्होंने सदा निंदा ही की है। व्यक्ति को अच्छा-बुरा कहना तो प्रसंग, पात्र, मनोदशा आदि पर निर्भर हो सकता है, परंतु समष्टि को बुरा कहना तो कवि की सामान्य धारणा को ही व्यक्त करता है।

तुलसीदास के समर्थक एक तर्क यह देते हैं कि कवि पर देश-काल का प्रभाव था। उस युग में स्त्रियों की दशा अत्यंत हीन थी, वे वास्तव में ही अज्ञ, मतिमंद तथा लोक-वेद-विधिहीन थीं। इसके अतिरिक्त मध्यकालीन दृष्टिकोण भी नारी को केवल जीवन का उपकरण अथवा दासी ही मानता था, अतएव तुलसीदास ने अपने युग की स्थिति तथा विचारधारा के अनुरूप ही नारी का चित्रण किया है। यह तर्क साधारण कवि के लिए तो ठीक हो सकता है, तुलसी जैसे क्रांतद्रष्टा कवि के लिए नहीं। और फिर, सूर ने ऐसा क्यों नहीं किया ?

तुलसी के पक्ष में चौथा तर्क और भी प्रबल है। तुलसीदास संत थे, और

उन्होंने अपने ग्रंथों में जहाँ अनेक बातें साधारण गृहस्थों के लिए कही हैं, वहाँ कुछ बातें संतों के लिए भी कही हैं। नारी-निंदा उन्होंने अपने और अपने समानधर्मा संतों के मन को सचेत करने के लिए की है। शुक्लजी कहते हैं कि यदि पुरुष-कवि तुलसीदास ने नारी को पुरुष-पतंगों के लिए दीपशिखा कहा, तो स्त्री-कवि पुरुष को नारी-पतंगियों के लिए भाड़ कह सकती है। इसमें संदेह नहीं कि तुलसी के दृष्टिकोण के पीछे इस प्रकार का मनोविज्ञान रहा होगा। संत होने के कारण उनका कंचन और कामिनी के प्रति सतर्क रहना स्वाभाविक ही था, और तत्कालीन संत-समाज को भी संभवतः सचेत करने की आवश्यकता रही हो; परंतु फिर भी इसका औचित्य सिद्ध नहीं किया जा सकता। संत का दृष्टिकोण 'सीयरामभय' भी तो हो सकता था और स्वयं तुलसी ने अपने महाकाव्य का आरंभ इसी परप्रत्यक्ष-गम्य नमस्क्रिया से किया भी है। परंतु इसका निर्वाह नहीं हो सका; क्योंकि एक तो उनके अपने संस्कार इसमें बाधक हुए हैं, दूसरे भारतीय संत-परंपरा की दृष्टि भी तो नारी के प्रति अत्यंत संदेहशील और कठोर रही है। वास्तव में तुलसी की कई कटूक्तियां उनकी अपनी न होकर संस्कृत नीति-वचनों का सीधा अनुवाद हैं। उदाहरण के लिए, उनकी यह चिरनिर्दिष्ट अर्वाली :

ढोल गँवार शूद्र पशु नारी । ये सब ताडन के अधिकारी ॥

गर्ग-संहिता के इस श्लोक का अक्षरशः अनुवाद है :

दुर्जनाः क्षिल्पिनो दासा, दुष्टाश्च पटहाः स्त्रियः ।

ताडिता मादवं यान्ति नैते सत्कारभाजिनः ॥

इसी प्रकार रावण की कटूक्ति भी अनुवाद ही है :

नारि स्वभाव सत्य कवि कहही ।

अवगुन आठ सदा उर रहही ॥

साहस, अनृत, चपलता माया ।

भय अविवेक असौच अदाया ॥

इसका मूल श्लोक इस प्रकार है :

अनृत साहसं माया भूर्खत्वमतिलोभता ।

अशौचं निर्दयत्वं च स्त्रीणां दोषाः स्वभावजाः ॥

उस समय का वातावरण ही कुछ ऐसा था : संस्कृत के मध्यकालीन नीति-ग्रंथ, स्मृतियाँ, पुराण, संतवाणी—यहाँ तक कि संस्कृत और हिंदी के घोरतम शृंगारी कवियों ने भी इस परंपरा का विचार अथवा अविचारपूर्वक पालन किया है। मनो-विज्ञान की दृष्टि से वास्तव में इसे नारी की भर्त्सना न मानकर उनके अपने अतिशय अनुरक्त मन की ही भर्त्सना समझना चाहिए ।

मनोविज्ञान या मनोविश्लेषण-शास्त्र इस मनोवृत्ति के कुछ और भी कारण उपस्थित कर सकता है। इस कटुता का एक अत्यंत स्पष्ट कारण तो तुलसी के जीवन की उस घटना में ही ढूँढा जा सकता है जिसने उन्हें राम-भक्ति की ओर प्रेरित किया था। यह घटना तुलसीदास के व्यक्तित्व-निर्माण का मूल आधार है। इसी के द्वारा उनका उत्कट पार्थिव प्रेम उतने ही उत्कट अपार्थिव प्रेम में उन्नयित हो गया था।

अपने भाव का उन्नयन तो तुलसी ने साधना से कर लिया; परंतु चूँकि यह परिवर्तन सहज एवं क्रमिक प्रक्रिया के द्वारा न होकर एक झटके के साथ हुआ था, इसलिए प्रतीत होता है कि यह ग्रंथि उनके मन में रह गई और उनकी आत्म-ग्लानि जीवन-भर न तो अपने आतुर मन को क्षमा कर सकी और न उस आतुर मन की आलंबन अथवा बाह्य प्रतीक नारी को ही। सामान्यतः तो जीवन के उस अमुक्त रस को उन्होंने अपने लिए और दूसरो के लिए भी अमृत बना लिया, परंतु परिवर्तन की अचानकता (abruptness) के कारण कदाचित् कुछ कण ऐसे रह गये जो विष बन गये। उनकी उक्तियों के विश्लेषण से इसमें सदेह नहीं रह जाता कि वे नारी को कभी क्षमा नहीं कर सके; परंतु यहाँ नारी को एक सामाजिक इकाई न मानकर तुलसी के उस अधीर मन का प्रतीक मानना चाहिए जो उनकी घोर ग्लानि और लज्जा का कारण बना था।

एक दूसरा कारण और भी है। तुलसी की भक्ति पुरुष-भाव से पुरुष की अर्थात् पुरुष-रूप भगवान की उपासना है। दास्य-भाव भी पुरुष-भाव ही है। मध्य-युग में उपासना के तीन मार्ग थे : नारी-भाव से पुरुष-रूप भगवान की उपासना, पुरुष-भाव से नारी अर्थात् शक्ति-रूप भगवान की उपासना और पुरुष-भाव से पुरुष-रूप भगवान की उपासना, जिसके अंतर्गत सख्य और दास्य दोनों भाव आ जाते हैं। पहली दो पद्धतियों में तो नारी-भाव की अनिवार्यता ही है, इस तीसरी उपासना-पद्धति में नारी नहीं आती और आती है तो दास्य-रूप में आती है, या अवचेतन में अनावश्यक प्रति-द्वंद्व की भावना उत्पन्न करती है।

ये सब तर्क और यह कार्य-कारण-शृंखला केवल व्याख्या-मात्र हैं। ये तुलसी के नारी-विषयक दृष्टिकोण के लिए क्षमा-याचना या अधिक-से-अधिक स्पष्टीकरण प्रस्तुत कर सकते हैं। वास्तव में आज की नारी यदि समस्त जगत् को 'सीयराममय' समझने वाले समद्विष्टा कवि से अधिक न्याय की माग करे तो आप उसके क्षोभ को सहज ही समझ सकते हैं।

रीतिकाल के कवि-आचार्यों का योगदान

१. काव्यशास्त्र

रीति-आचार्यों के दोष पहले सामने आते हैं और गुण बाद में । इनका पहला दोष है सिद्धांत-प्रतिपादन में मौलिकता का अभाव । काव्यशास्त्र के क्षेत्र में मौलिकता की दो कोटियाँ हैं । एक के अंतर्गत नवीन सिद्धांतों की उद्भावना और दूसरी के अंतर्गत प्राचीन सिद्धांतों का पुनराख्यान आता है । हिंदी के रीति-आचार्य निश्चय ही किसी नवीन सिद्धांत का आविष्कार नहीं कर सके । किसी ऐसे व्यापक आधारभूत सिद्धांत का प्रतिपादन, जो काव्यचिंतन को नवीन दिशा प्रदान करता, संपूर्ण रीति-काल में संभव नहीं हुआ । इन कवियों ने काव्य के सूक्ष्म अवयवों के वर्णन में कहीं-कहीं नवीनता का प्रदर्शन किया है, परंतु उन तथाकथित उद्भावनाओं का भी आधार-स्रोत किसी-न-किसी संस्कृत-ग्रंथ में मिल जाता है । जहाँ ऐसा नहीं है वहाँ भी यह कल्पना करना असंभव प्रतीत नहीं होता कि कदाचित् किसी लुप्तप्राय संस्कृत-ग्रंथ में इस प्रकार का वर्णन रहा होगा । इनके अतिरिक्त भी जो कुछ नवीन तथ्य शेष रह जाते हैं उनके पीछे विवेक का पुष्ट आधार नहीं मिलता; अर्थात् वहाँ नवीनता-प्रदर्शन केवल नवीनता या विस्तार-भोह के कारण किया गया है, काव्य के मर्म से उसका कोई संबंध नहीं है । कहीं-कहीं रीतिकवियों की उद्भावनाएँ अकाव्योचित भी हो गई हैं । जैसे खर, काक आदि के अशो से युक्त नायिका-भेदों का विस्तार, अथवा प्रमाण आदि के भेदों के आधार पर कल्पित अलंकारों का प्रसार । वास्तव में हिंदी के रीतिकवियों ने आरंभ से ही गलत रास्ता अपनाया : उन्होंने मौलिकता का विकास विस्तार के द्वारा ही करने का प्रयास किया । परंतु संस्कृत के काव्यशास्त्र की प्रवृत्ति तो भेद-विस्तार की पहले से ही इतनी अधिक थी कि अब उस क्षेत्र में कोई विशेष अवकाश नहीं रह गया था । जिन क्षेत्रों में अवकाश था उनकी ओर रीतिकवियों ने उचित ध्यान नहीं दिया । उदाहरण के लिए, संस्कृत काव्यशास्त्र में कवि-कर्म के बाह्य रूप का जितना पूर्ण विवेचन है उतना उसके आंतरिक रूप का नहीं; अर्थात् कवि-मानस की सृजन-प्रक्रिया का विवेचन यहाँ व्यवस्थित रूप से नहीं मिलता । हिंदी का रीति-आचार्य इस उपेक्षित अंग को ग्रहण कर सकता था । यहाँ मौलिक विवेचन के लिए बड़ा अवकाश था, परंतु परंपरा का अतिक्रमण करने का साहस वह नहीं कर सका । सामान्यतः उस युग में इतना साहस कोई कर भी नहीं सकता था । दूसरा क्षेत्र था व्यवस्था का; रीति-काल तक संस्कृत काव्यशास्त्र का भेद-विस्तार इतना अधिक हो चुका था कि कई

क्षेत्रों में एक प्रकार की अव्यवस्था-सी उत्पन्न हो गई थी। उदाहरण के लिए, ध्वनि का भेद-विस्तार हजारों तक, नायिका-भेद की संख्या भी सैकड़ों तक पहुँच चुकी थी। अलंकार वर्णन-शैली को छोड़ वर्ण्य विषय के क्षेत्र में प्रवेश करने लग गए थे, लक्षणा और दोषादि के सूक्ष्म भेद एक-दूसरे की सीमा का उल्लंघन कर रहे थे। परिणामतः भारतीय काव्यशास्त्र की वह स्वच्छ व्यवस्था, जो मम्मट के समय में स्थिर हो चुकी थी, अस्तव्यस्त-सी हो गई थी। पंडितराज जगन्नाथ जैसे मेधावी आचार्य ने उसे फिर से स्थापित करने का प्रयत्न किया; किंतु उस युग की प्रवृत्ति विवेचन की अपेक्षा वर्णन की ओर ही अधिक थी, अतः शास्त्रार्थ की अपेक्षा कवि-शिक्षा उसके अधिक अनुकूल पड़ती थी। हिंदी का आचार्य भी उसी प्रवाह में बह गया; अपने समसामयिक पंडित-राज का मार्ग ग्रहण न कर वह भानुदत्त और केशवमिश्र की परिपाटी का ही अनुसरण करने लगा। हमारे कवि-आचार्य पर एक और बड़ा दायित्व था, और वह था : हिंदी की विशाल काव्य-राशि का अनुगम विधि से विश्लेषण कर उसके आधार पर एक स्वतंत्र विधान की कल्पना करना। किंतु उसने हिंदी के साहित्य की तो लगभग अपेक्षा ही कर दी। लक्षणों के लिए उसने संस्कृत काव्यशास्त्र का अवलंब लिया और उदाहरणों का स्वयं ही नूतन निर्माण किया; इस प्रकार हिंदी के समृद्ध काव्य का उसके लिए जैसे कोई अस्तित्व ही नहीं रहा। वास्तव में इस प्रकार अपने पूर्ववर्ती एवं समसामयिक काव्य की अपेक्षा कर लक्षणों का अनुवाद और नूतन उदाहरणों की सृष्टि करते रहना आलोचक के मौलिक कर्तव्य-कर्म का निषेध करना था। आलोचना-शास्त्र मूलतः एक सापेक्षिक शास्त्र है; उसका आलोच्य साहित्य के साथ अत्यंत अंतरंग संबंध है। अतः न तो केवल हजारों वर्ष पुराने लक्षणों और उदाहरणों का अनुवाद अभीष्ट था और न नये उदाहरणों की सृष्टि से ही उद्देश्य की सिद्धि संभव थी। संस्कृत के आचार्यों ने जहाँ प्रायः आचार्यत्व और कवि-कर्म को पृथक् रखा था, वहाँ हिंदी के आचार्य-कवियों ने दोनों को मिला दिया। इससे काव्य की वृद्धि तो निश्चय ही हुई, किंतु काव्यशास्त्र का विकास न हो सका।

रीति-आचार्यों का दूसरा प्रमुख दोष यह था कि उनका विवेचन अस्पष्ट और उलझा हुआ था, फलतः उनके ग्रंथों पर आधृत शास्त्रज्ञान कच्चा और अधूरा ही रहता है। इस अभाव के दो कारण थे : एक तो कुछ कवियों का शास्त्रज्ञान अपने-आप में निर्भ्रान्त नहीं था; दूसरे, पद्य में साहित्य के सूक्ष्म-गंभीर प्रश्नों का समाधान संभव नहीं था। प्रतापसिंह जैसे प्रमुख आचार्य ने संस्कृत आचार्यों के मत सर्वथा अशुद्ध रूप में उद्धृत किये हैं; मम्मट और विश्वनाथ के काव्य-लक्षण उनके शब्दों में इस प्रकार हैं :

साहित्यदर्पण मत काव्यलक्षण—

रसयुत व्यंग्य-प्रधान जहँ, शब्द अर्थ शुचि होइ ।

उक्त युक्ति भूषण सहित, काव्य कहावै सोइ ॥

काव्य-प्रकाश रसगंगाधर मत काव्यलक्षण—

श्लंकार अरु गुन सहित, दोष रहित पुनि कृत्य ।

उक्त रीति मृद के सहित, रसयुत वचन प्रवृत्त्य ॥

—[काव्यविलास (हस्तलेख, पृ० १)]

वास्तव में इस प्रकार का अज्ञान अक्षम्य है; परंतु इन कवियों की अपनी परिसीमाएं थीं ।

उपर्युक्त दोषों के लिए अनेक परिस्थितियाँ उत्तरदायी थीं । एक तो संस्कृत काव्यशास्त्र की परंपरा ही रीतिकाल तक आते-आते प्रायः निर्जीव हो चुकी थी । उस समय पंडितराज को छोड़ कोई आचार्य मौलिक चिंतन का प्रमाण नहीं दे सका । उस युग में कवि-शिक्षा का ही प्रचार अधिक रह गया था—जिसके लिए न मौलिक सिद्धांत-प्रतिपादन अपेक्षित था, न खंडन-मंडन अथवा पुनराख्यान । कवि-शिक्षा का लक्ष्य था रसिकों को सामान्य काव्य-रीति की शिक्षा देना, जिज्ञासु मर्मज्ञ के लिए कवि-कर्म अथवा काव्यास्वाद के रहस्यों का व्याख्यान करना नहीं । रीतिकाव्य जिस वातावरण में विकसित हो रहा था उसमें रसिकता का ही प्राधान्य था । इन रसिक श्रीमंतों की अपने व्यक्तित्व के परिष्कार के लिए केवल सामान्य कला-ज्ञान अपेक्षित था, गहन प्रश्नों पर विचार करने की न उनमें शक्ति थी और न धैर्य ही । अतः उनके प्राप्ति कवि लक्षणादि की रचना द्वारा उनका शिक्षण और सरस शृंगारिक उदाहरणों की सृष्टि द्वारा मनोरंजन करते रहे; सूक्ष्म शास्त्र-चिंतन न उनके लिए ग्राह्य था और न इनके लिए आवश्यक । इसके अतिरिक्त हिंदी में गद्य का अभाव भी एक बहुत बड़ी परिसीमा थी, तर्क और विचार-विक्षेपण का माध्यम गद्य ही हो सकता है, छंद के बंधन में बंधा हुआ पद्य नहीं । हिंदी के सर्वांग-निरूपक आचार्यों ने, जो अपने शास्त्र-कर्म के प्रति जागरूक थे, वृत्तियों में गद्य का सहारा लिया है, किंतु ब्रजभाषा का यह असमर्थ गद्य उनके मंतव्य को सुलझाने की अपेक्षा अधिक उलझाने में ही सफल हुआ है ।

अतः रीति-आचार्यों के योगदान का मूल्यांकन उपर्युक्त पृष्ठभूमि को ध्यान में रखकर ही करना चाहिए । ये कवि वस्तुतः शास्त्रकार नहीं थे, रीतिकार थे और उसी रूप में इनका विचार होना चाहिए । काव्यशास्त्र के क्षेत्र में आचार्यों के सामान्यतः तीन वर्ग हैं :

१. उद्भावक आचार्य, जिन्हें मौलिक सिद्धांत-प्रतिपादन का श्रेय प्राप्त है : जैसे भरत, वामन, आनंदवर्धन, भट्टनायक, अभिनवगुप्त, कूंतक आदि । ये शास्त्रकार की कोटि में आते हैं ।
२. व्याख्याता आचार्य, जो नवीन सिद्धांतों की उद्भावना न कर प्राचीन सिद्धांतों का व्याख्यान करते हैं । इनका कर्तव्य-कर्म होता है मूल सिद्धांतों को स्पष्ट और विशद करना । मम्मट, विश्वनाथ और पंडितराज जगन्नाथ प्रतिभा-भेद से इसी वर्ग के अंतर्गत आएंगे ।
३. तीसरा वर्ग है कवि-शिक्षकों का, जिनका लक्ष्य अपने स्वच्छ व्यावहारिक ज्ञान के आधार पर सरस-सुबोध पाठ्य-ग्रंथ प्रस्तुत करना होता है । इस प्रकार के

आचार्यों को मौलिक उद्भावना करने अथवा शास्त्र की गहन गुत्थियों को खंडन-मंडन द्वारा सुलझाने की कोई महत्त्वाकांक्षा नहीं होती। जयदेव, अप्पयदीक्षित, केशवमिश्र और मानुदत्त आदि की गणना इसी वर्ग के अतर्गत की जाती है।

हिंदी के रीति-आचार्य स्पष्टतः प्रथम श्रेणी में नहीं आते। उन्होंने किसी व्यापक आधारभूत काव्य-सिद्धांत का प्रवर्तन नहीं किया, उनमें से किसी में इतनी प्रतिभा नहीं थी। दूसरी श्रेणी में सर्वांग-निरूपक आचार्यों की गणना की जा सकती थी, किंतु खंडन-मंडन तथा स्पष्ट और विशद व्याख्यान के अभाव में, केवल प्रमुख काव्यांगों के संक्षिप्त निरूपण के आधार पर, वे इस स्थान के अधिकारी भी नहीं हो सकते। अंततः वे तृतीय वर्ग के अतर्गत ही स्थान प्राप्त कर सकते हैं। वे न शास्त्र-कार थे और न शास्त्र के भाष्यकार, उनका काम तो शास्त्र की परंपरा को सरस रूप में हिंदी में अवतरित करना था और इसमें वे निश्चय ही कृतकार्य हुए। उनके कृतित्व का मूल्यांकन इसी आधार पर होना चाहिए।

अतएव हिंदी के रीति-आचार्यों का प्रमुख योगदान यह है कि उन्होंने भारतीय काव्यशास्त्र की परंपरा को हिंदी में सरस रूप में अवतरित किया। इस प्रकार हिंदी-काव्य को शास्त्र-चिंतन की प्रौढ़ि प्राप्त हुई और शास्त्रीय विचार सरस रूप में प्रस्तुत हुए। भारतीय भाषाओं में हिंदी को छोड़ अन्यत्र कहीं भी यह प्रवृत्ति नहीं मिलती। इसके अपने दोष हो सकते हैं, परंतु वर्तमान हिंदी-आलोचना पर इसका सद्प्रभाव भी स्पष्ट है। अन्य भाषाओं में वहां संस्कृत-आलोचना से वर्तमान आलोचना का संबंध उच्छिन्न हो गया है, वहां हिंदी और मराठी में यह अंत सूत्र टूटा नहीं है। फलतः हमारी वर्तमान आलोचना की समृद्धि में इन रीतिकारों का स्पष्ट योगदान है। बौद्धिक ह्रास के उस अंधकार-युग में काव्य के बुद्धि-पक्ष को जाने-अनजाने पोषण देकर इन्होंने अपने ढंग से बड़ा काम किया।

भारतीय काव्यशास्त्र की परंपरा में व्यापक रूप से इनका दूसरा महत्त्वपूर्ण योगदान यह है कि इन्होंने रस को ध्वनि के प्रभुत्व से मुक्त कर रसवाद की पूर्ण प्रतिष्ठा की। इतिहास साक्षी है कि संस्कृत काव्यशास्त्र का सर्वमान्य सिद्धांत ध्वनिवाद ही रहा है। रस का स्थान मूर्धन्य होते हुए भी उसका विवेचन प्रायः असलक्ष्यक्रमव्यंग्य-ध्वनि के अतर्गत अंग-रूप में ही होता रहा है। हिंदी के रीतिकार आचार्यों ने रस को परतंत्रता से मुक्त किया और पूरी दो शताब्दियों तक रसरज शृंगार की ऐसी अविच्छिन्न धारा प्रवाहित की कि यहां 'शृंगारवाद' एक प्रकार से स्वतंत्र सिद्धांत के रूप में ही प्रतिष्ठित हो गया। मधुरा भक्ति से संप्रेरित शृंगार-भाव में जीवन के समस्त कटुभावों को निमग्न कर इन आचार्यों ने भारतीय काव्यशास्त्र के प्राणतत्त्व आनंद की पुनः प्रतिष्ठा का अभूतपूर्व प्रयत्न किया। रीति-युग के अधिकांश आचार्यों द्वारा ध्वनि की उपेक्षा और नायिकाभेद के प्रति उत्कट आग्रह इसी प्रवृत्ति का द्योतक है। देव जैसे कवियों ने अत्यंत प्रबल शब्दों में रसकुटिल, अधम व्यंजना पर आश्रित ध्वनि का तिरस्कार कर रसवाद का पोषण किया और रामसिंह ने रस के आधार पर काव्य

काव्य के उत्तम, मध्यम और अधम भेद करते हुए रससिद्धांत के सार्वभौम प्रभुत्व का प्रतिपादन किया। 'संयोग', 'शास्त्र का अपरिपक्व ज्ञान', 'युग की दूषित प्रवृत्ति' आदि कहकर इन स्थापनाओं की उपेक्षा करना न्याय नहीं है, इनके पीछे गहरी आस्था का बल था।

२ काव्य

भारतीय इतिहास में 'रीतिकाल' की भांति हिंदी-साहित्य के इतिहास में 'रीतिकाव्य' भी अत्यंत अभिवाप्त काव्य है। आलोचना के आरंभ से ही इस पर आलोचकों की बक्र दृष्टि रही है। द्विवेदी-युग ने सदाचार-विरोधी कहकर नैतिक आधार पर इसका तिरस्कार किया, छायावाद की सूक्ष्म सौंदर्य-दृष्टि रीतिकाव्य के स्थूल सौंदर्य-बोध के प्रति हीन भाव रखती थी, प्रगतिवाद ने इस पर समाजविरोधी और प्रतिक्रियावादी होने का आरोप लगाया और प्रयोगवाद ने इसकी रूढ़ विषयवस्तु एवं अभिव्यजना-प्रणाली को एकदम 'बासी' घोषित कर दिया।

इस प्रकार की आलोचनाएं निश्चय ही पूर्वाग्रह से दूषित हैं—इनमें बाह्य मूल्यों का रीतिकाव्य पर आरोप करते हुए काव्यालोचन के इस आधारभूत सिद्धांत का निषेध किया गया है कि आलोचक को आलोच्य काव्य में से ही दृष्टि प्राप्त करनी चाहिए। इस पद्धति का आलंबन करने से रीतिकाव्य के साथ अन्याय होने की आशंका नहीं रह जाएगी।

व्यापक स्तर पर विचार करने से काव्य की दो प्रतिनिधि परिभाषाएं प्राप्त होती हैं जो काव्य के प्रति दो भिन्न दृष्टिकोणों को अभिव्यक्त करती हैं : एक 'वाक्य रसात्मक काव्यम्' और दूसरी 'काव्य जीवन की समीक्षा है'। इनमें से पहली शुक्लजी की शब्दावली में 'आनंद की सिद्धावस्था' और दूसरी 'साधनावस्था' को महत्त्व देती है। केवल भारतीय वाङ्मय में ही नहीं, विश्व भर के वाङ्मय में काव्य के ये दो पृथक् रूप स्पष्ट दृष्टिगत होते हैं। इसमें संदेह नहीं कि इस भेद के मूल में आंतरिक अभेद की सत्ता भी उतनी ही स्पष्ट है, फिर भी ये दोनों और उनका आख्यान करनेवाली उपर्युक्त दोनों परिभाषाएं दो विभिन्न दृष्टिकोणों की द्योतक तो हैं ही। मेरी अपनी धारणा है कि किसी भी काव्य की समीक्षा करते समय इस दृष्टि-भेद को सामने रख लेना आवश्यक है—एक ही मानक से दोनों को तोलने से किसी न किसी के प्रति भारी अन्याय होने की आशंका रहती है। उदाहरण के लिए, वाल्मीकि और जयदेव अथवा तुलसी और सूर की काव्य-दृष्टि में, पाश्चात्य साहित्य से उदाहरण लें तो होमर या शेक्सपियर और शेली की काव्य-दृष्टि में उपर्युक्त भेद स्पष्ट है : फिर भी आचार्य शुक्ल और मैथ्यू आर्नल्ड जैसे प्रौढ़ आलोचक उसे भूल बैठे। इसका उलटा भी हो सकता है—विहारी की आलोचना करते हुए पंडित पद्मसिंह शर्मा ने यही किया और विहारी की प्रतिभा से 'सूर और चाद को भी गहन लगने' की आशंका होने लगी। यद्यपि मैं स्वयं कवित्व और रस की मौलिक अखंडता का समर्थक हूं—किंतु यह अखंडता तो अंतिम स्थिति में ही प्राप्त होती है, उससे पहले

बहुत दूर तक उपर्युक्त भेद की सत्ता स्पष्ट विद्यमान रहती है। रीतिकाल का उचित मूल्यांकन करने के लिए इसका ध्यान रखना आवश्यक होगा।

‘वाक्य रसात्मक काव्यम्’ या ‘रमणीयार्थ-प्रतिपादकः शब्दः काव्यम्’ की कसौटी पर परखने से रीतिकाव्य का तिरस्कार नहीं किया जा सकता। इसमें सदेह नहीं कि जीवन की उदात्त साधना और कदाचित् सिद्धियों का भी निरूपण इस काव्य में उपलब्ध नहीं होता। किंतु जीवन में सरसता का मूल्य नगण्य नहीं है—जीवन के मार्ग पर धीर और प्रबुद्ध गति से निरंतर आगे बढ़ना तो श्रेयस्कर है ही किंतु कुछ क्षणों के लिए किनारे पर लगे वृक्षों की शीतल छाह में विश्राम करने का भी अपना मूल्य है। कला अथवा काव्य के कम-से-कम एक रूप का आविष्कार मनुष्य ने इसी मधुर आवश्यकता की पूर्ति के लिए किया था और वह आवश्यकता अभी निश्चेष नहीं हुई—कभी हो भी नहीं सकती। रीतिकाव्य मानव-मन की इसी वृत्ति का परितोष करता है और इस दृष्टि से इन रससिद्ध कवियों और इनके सरस काव्य का अवमूल्यन नहीं किया जा सकता।

व्यापक सामाजिक स्तर पर भी रीतिकाव्य का यह योगदान इतना ही मान्य है। धीरे पराभव के उस युग में समाज के अभिशप्त जीवन में सरसता का संचार कर इन कवियों ने अपने ढंग से समाज का उपकार किया था। इसमें सदेह नहीं कि इनके काव्य का विषय उदात्त नहीं था—उसमें जीवन के भव्य मूल्यों की प्रतिष्ठा नहीं थी, अतः उसके द्वारा प्राप्त आनंद भी उतना उदात्त नहीं था। यहाँ मैं इस प्रश्न को छेड़ना नहीं चाहता कि रस की कोटियाँ होती हैं या नहीं—मेरा मतव्य केवल यही है कि काव्य-वस्तु के नैतिक मूल्य का काव्य-रस के नैतिक मूल्य पर प्रभाव निश्चय ही पड़ता है और इस दृष्टि से रीतिकाव्य का नैतिक मूल्य निश्चय ही कम है। फिर भी अपने युग की आत्मघाती निराशा को उच्छिन्न करने में उसने स्तुत्य योगदान किया, इसमें सदेह नहीं; इस सत्य को अस्वीकार करना कुतर्कता होगी। वास्तव में इस प्रसंग में एक ऐसे सत्य का फिर से उद्घाटन करना चाहता हूँ जो अनेक नैतिक-सामाजिक काव्य-सिद्धांतों के घटाटोप में आज छिप गया है और वह यह है कि कला का एक अतर्क्य उद्देश्य मनोरंजन भी है : यह मनोरंजन मानव-जीवन की जितनी अपरिहार्य आवश्यकता है उसकी पूर्ति करने वाली कला या काव्य-कला का अपना मूल्य भी निश्चय ही उतना ही असंदिग्ध है। रीतिकाव्य का मूल्यांकन कला के इसी उद्देश्य को ध्यान में रखकर करना चाहिए—उसकी मूलवर्ती प्रेरणा यही थी और इसी की पूर्ति में उसकी सिद्धि निहित है। शुद्ध नैतिक दृष्टि से भी यह सिद्धि निर्मूल्य नहीं है क्योंकि कवि-शिक्षा से संयुक्त यह मनोरंजन तत्कालीन सहृदय-समाज की रुचि-परिष्कार का भी अत्यंत उपादेय साधन था।

कला की दृष्टि से भी रीतिकाव्य का महत्त्व असंदिग्ध है। वास्तव में हिंदी साहित्य के इतिहास में सर्वप्रथम रीति-कवियों ने ही काव्य को शुद्ध कला के रूप में ग्रहण किया। अपने शुद्ध रूप में रीति-कविता न तो राजाओं और सैनिकों को उत्साहित करने का साधन थी, न धार्मिक प्रचार अथवा भक्ति का माध्यम थी, न सामाजिक सुधार

अथवा राजनीतिक सुधार की परिचायिका ही। काव्यकला का अपना स्वतंत्र महत्त्व था— उसकी साधना उसी के अपने निमित्त की जाती थी, वह अपना साध्य आप थी।

कला के क्षेत्र में व्यावहारिक रूप से भी रीति-कवियों की उपलब्धि कम नहीं है। ब्रजभाषा के काव्यरूप का पूर्ण विकास इन्होंने ही किया। वह कांति, माधुर्य और मसृणता आदि गुणों से जगमग हो उठी—शब्दों को जैसे खराद पर उतार कर कोमल और चिक्कण रूप प्रदान किया गया। सर्वैया और कवित्त की रेशमी जमीन पर रंग-विरंगे शब्द माणिक-मोती की तरह ढुलकने लगे। इन दोनों छंदों की लय में अभूतपूर्व मार्दव और लोच आ गया। स्थूल दृष्टि से देखने पर ऐसा प्रतीत होता है कि रीति कवियों का छंद-विधान एक बंदी लीक पर ही चलता है : उसमें स्वर और लय की सूक्ष्म संयोजनाओं के लिए अवकाश नहीं है। परंतु यह दृष्टि-दोष है : सर्वैया और कवित्त के विधान के अंतर्गत अनेक प्रकार के सूक्ष्म लय-परिवर्तन कर रीति-कवियों ने अपनी कोमल संगीत-रुचि का परिचय दिया है। रीतिपूर्व युग के तुलसी और गंग जैसे समर्थ कवियों और उधर रीतिमुक्त कवियों में घनानन्द जैसे प्रवीण कलाकारों के छंद-विधान के साथ तुलना करने पर अंतर स्वतः स्पष्ट हो जाता है— ये कवि अपने संपूर्ण काव्य-वैभव के होते हुए भी रीतिकवियों के छंद-संगीत की सृष्टि करने में नितांत असफल रहे हैं। इसी प्रकार अभिव्यंजना की साज-सज्जा और अल-कृति की दृष्टि से रीतिकाव्य का वैभव अपूर्व है। यह ठीक है कि उसमें अलकरण-सामग्री का वैसा वैविध्य नहीं है जैसा सूर और तुलसी में मिलता है—वैसा सूक्ष्म संयोजन भी नहीं है जैसा कि पंत में मिलता है, परंतु विलास-युग के रंगोज्ज्वल उपमानों और प्रतीकों के प्रचुर प्रयोग से रीतिकाव्य की अभिव्यंजना दीपावली की तरह जगमगाती है। अतः इस कविता का कलात्मक रूप अपने-आप में विशेष मूल्यवान् है—और इसी रूप में इसके महत्त्व का आकलन होना चाहिए। इसमें संदेह नहीं कि रीतिकाव्य में आपको सूर, मीरा और घनानन्द की जैसी आत्मा की पुकार नहीं मिलेगी, न जायसी, तुलसी अथवा आधुनिक युग के विशिष्ट महाकाव्यों के समान व्यापक जीवन-समीक्षा और छायावादी कवियों का सूक्ष्म सौंदर्य-बोध ही यहाँ उपलब्ध होगा, परंतु मुक्तक-परंपरा की गोष्ठीमंडन कविता का जैसा उत्कर्ष रीतिकाव्य में हुआ वैसा न उसके पूर्ववर्ती काव्य में और न परवर्ती काव्य में ही समभव हो सका।

इस प्रकार हिंदी साहित्य के इतिहास में रीतिकाव्य का अपना विशिष्ट स्थान है। सैद्धांतिक दृष्टि से भारतीय काव्यशास्त्र की परंपरा को हिंदी में अवतरित करते हुए विवेचन एवं प्रयोग दोनों के द्वारा रसवाद की पूर्ण प्रतिष्ठा कर और उधर सर्जना के क्षेत्र में कविता के कलारूप की सिद्धि करते हुए भारतीय मुक्तक-परंपरा का अपूर्व विकास कर ब्रजभाषा के कला-प्रसाधनों के सम्यक् परिष्कार-प्रसाधन द्वारा रीति-कवियों ने हिंदी-काव्य की समृद्धि में महत्त्वपूर्ण योगदान किया है। एकांत वैशिष्ट्य की दृष्टि से भारतीय वाङ्मय में ही नहीं, संपूर्ण विश्व के वाङ्मय में आलोचना और सर्जना के संयोग से निर्मित यह काव्य-विधा अपना उदाहरण आप ही है। किसी भी भाषा में इस प्रकार का काव्य इतने प्रचुर परिमाण में नहीं रचा गया।

केशवदास का आचार्यत्व

प्रिय गोपालदास,

तुम्हारा पत्र मिला। विषय मेरे अनुकूल है और सुकर भी। सुकर इसलिए कि अभी कुछ दिन पूर्व मैंने अपने विद्यार्थियों के समक्ष केशव के आचार्यत्व पर भाषण दिया था। मेरे आलोचक और अध्यापक का घनिष्ठ संबंध रहा है—दोनों का विकास भी साथ-साथ हुआ है, इसलिए मेरी आलोचना-पद्धति निर्णय की अपेक्षा व्याख्यान-विश्लेषण की ही अधिक ग्रहण करती रही है। मेरा आलोचक काव्यशास्त्र, मनोविज्ञान, मनोविश्लेषण-शास्त्र, कामशास्त्र आदि का अध्ययन करने जहां-जहां गया है, अध्यापक उसके साथ-साथ गया है। अब विश्वविद्यालय में आकर उनका साहचर्य और भी घनिष्ठ हो गया है। पहले परोक्ष रूप से मेरे सामने शिष्य-वर्ग रहा करता था; अब साक्षात् जिज्ञासु-समाज उपस्थित रहता है। इसलिए मैं तुम्हें अपने उस भाषण का ही एक अभिलेख भेज रहा हूँ। थोड़ा व्यक्तिगत हो गया है, परंतु उससे विषय की हानि नहीं हुई।

सवा ग्यारह पर घंटा बजा और मैं क्लास की ओर चल दिया। क्लास के बाहर पहुंचते ही मैंने देखा कि आशा त्याही से रगे हुए हाथ धोने के लिए जा रही थी। मुझे देखकर ठिठक गई और कदाचित् उसे यह निर्णय करने में देर लगी कि आगे जाये या कक्षा में ही लौट आये। मैंने हाजिरी लेना शुरू किया, जिसके उत्तर में 'यस सर' या 'यस प्लीज' की आवाजें आने लगी। 'यस प्लीज' का रहस्य कुछ दिन तक मेरी समझ में नहीं आया था। हम लोग अपने विद्यार्थी-जीवन में 'यस-सर' के ही अभ्यस्त थे—'यस प्लीज' कदाचित् व्याकरण-सम्मत भी नहीं है। वैसे भी मेरी धारणा रही है कि 'सर' संबोधन का अधिकारी गुरु से अधिक और कोई नहीं है। अपने सरकारी जीवन में, जहां 'सर' का एक विशिष्ट औपचारिक महत्त्व है और सुनते हैं कि ज्येष्ठ अधिकारी विधि के बल से अपने अधीनस्थ अधिकारी को 'सर' कहने के लिए बाध्य कर सकता है, मुझे अपने समयस्क तथा विद्या, बुद्धि और वय में अपने से हीन-तर व्यक्तियों के प्रति इसका प्रयोग करने में बड़ी कठिनाई होती थी। विश्वविद्यालय में ऐसे छात्र-छात्राओं के मुख से, जो स्वभाव से अत्यंत विनीत और श्रद्धावान् थे, 'यस प्लीज' सुनकर थोड़ा आश्चर्य हुआ था और मेरा विश्लेषणशील मन तुरंत ही उसका कारण खोजने लग गया था। पहले तो मैं समाजशास्त्री आलोचक की भांति इस प्रश्न का समाधान राजनीतिक-सामाजिक कारणों में ढूँढ़ने लगा। मेरा विद्यार्थी और अध्या-

पक-जीवन परतंत्र भारत में व्यतीत हुआ था। ये स्वतंत्र भारत के छात्र-छात्राएं हैं, देश-काल के प्रभाववश इन्होंने कदाचित् दास्य-भाव का त्याग कर सख्य-भाव का ग्रहण कर लिया है। हम लोग वैचारे तुलसीदास ही थे; ये लोग सूरदास हो गये हैं। परंतु न जाने क्यों, इस समाधान से मेरा मन संतुष्ट नहीं हुआ। मुझे लगा कि जैसे प्रगति-शील समालोचक की भांति मैंने पेट के दर्द का समाधान पूंजीवादी अर्थ-व्यवस्था में ढूँढने का प्रयत्न किया है। और वास्तव में समस्या का समाधान इतना दूरस्थ नहीं था। आज विश्वविद्यालय के जीवन में सह-अध्ययन के साथ-साथ सह-अध्यापन भी होता है, अतएव 'यस सर' की अभ्यस्त जिज्ञा अपने अभ्यास-दोष के कारण पुंवाची संबोधन के प्रयोग से कहीं महिला-प्राध्यापक का अपमान न कर दे, इस भय से आज का सावधान छात्र सतर्क होकर उभयवाची 'प्लीज' का प्रयोग करता है। इस समाधान से मेरा परितोष तो हुआ ही, साथ ही हँसी भी आयी और अपने छात्र-जीवन की एक घटना याद आ गई जब हमारी महिला-प्राध्यापक ने 'सर' और 'मैडम' के बीच लड़खड़ाते हुए हम लोगों को डाट कर कहा था—'ऐड्रेस मी ऐज सर'। खैर, यह तो प्रसंगवश मैं यो ही लिख गया। चार-पाच मिनट तक हाज़िरी लेने का क्रम चलता रहा। पतली-मोटी, मधुर-कर्कश आवाज़ें मेरे कानों में आती रही और मेरा हाथ यत्रवत् आगे बढ़ता जा रहा था कि बीच में अचानक ही हड़बड़ी के साथ एक तेज आवाज़ ने उसे रोक दिया। मैंने आँख उठा कर देखा तो मालूम हुआ कि विमला रानी ने चप्पल घसीटते-घसीटते, समय पर आकर, अपना नाम पकड़ ही लिया। जैसे-तैसे यह कार्य समाप्त हुआ। प्रोक्सी आदि का कोई विघ्न नहीं पड़ा, उसके लिए अवकाश भी नहीं रह गया था। मैंने औपचारिक रूप से घोषणा कर दी थी कि जिसे काम हो वह चला जाया करे; किंतु चोर की तरह नहीं, भले आदमी की तरह। निश्चय भाव से। और इस अहिंसा के सामने सुरेशचंद्र शर्मा और विश्वामित्र-जैसे महारथी भी शस्त्र-समर्पण कर चुके थे।

मैंने व्याख्यान आरंभ किया :

आचार्य शब्द के दो अर्थ हैं : साधारण अर्थ है दीक्षा आदि देने वाला 'गुरु' और विशिष्ट अर्थ है किसी सिद्धांत अथवा संप्रदाय का प्रवर्तक। धीरे-धीरे इस शब्द का प्रयोग इन दोनों अर्थों से सवद्ध अन्य अर्थों में भी शिथिल रीति से होने लगा। उदाहरण के लिए, शिक्षक या अध्यापक के अर्थ में, विषय-विशेष के निष्णात विद्वान्—उस्ताद—के अर्थ में, और भी शिथिल रीति से, विद्वान् अथवा पंडित के अर्थ में भी। इस प्रकार आचार्य शब्द का मूल पारिभाषिक रूप आज विकृत हो गया है, फिर भी इसके विषय में एक बात अब भी यथावत् रूढ़ है और वह यह कि आचार्य का सवध शास्त्र से है। आचार्य शास्त्रकार अथवा शास्त्र-गुरु या कम-से-कम शास्त्रवेत्ता अवश्य होता है। साहित्य के क्षेत्र में भी आचार्य का प्रत्यक्ष संबंध काव्य से न होकर काव्यशास्त्र से ही है। काव्य की रचना करने वाला 'कवि' और काव्यशास्त्र की रचना करने वाला 'आचार्य' कहलाता है। मिश्र-वंधुओं ने आचार्य के कर्तव्य-कर्म की व्याख्या इस प्रकार की है : "आचार्य लोग तो कविता करने की रीति सिखाते हैं, मानो वे संसार से यह कहते हैं कि अमुकामुक विषयों के वर्णन में अमुक प्रकार के कथन उपयोगी हैं और अमुक

प्रकार के अनुपयोगी ।” यह आचार्यत्व का अत्यंत स्थूल रूप है । यह वास्तव में रीतिकार का लक्षण है और हिंदी में उन दिनों आचार्य का अर्थ रीतिकार ही था । केशव के आचार्यत्व का विवेचन करते हुए इन विभिन्न अर्थों को ध्यान में रखना चाहिए : १. शास्त्रकार, अर्थात् नवीन काव्य-सिद्धांत या काव्य-संप्रदाय का प्रवर्तक, २. शास्त्र-भाष्यकार, अर्थात् शास्त्र का व्याख्याता तथा रीतिकार एवं कवि-शिक्षक; ३. काव्य-शास्त्र का विद्वान् ।

विवेचन का क्षेत्र : केशव ने काव्यशास्त्र के सबंध में केवल दो ग्रंथ लिखे हैं : ‘कविप्रिया’ और ‘रसिकप्रिया’ । लाला भगवानदीनजी का अनुमान है कि इन्होंने कदाचित् छंद पर भी एक ग्रंथ लिखा था, परंतु वह अप्राप्य है । ‘कविप्रिया’ का प्रतिपाद्य अलंकार है । इसमें सामान्य और विशेष अलंकारों का, अर्थात् वर्ण्यविषय से संबद्ध और वर्णन की शैली से संबद्ध काव्य-सौंदर्य के उपकरणों का, वर्णन अथवा विवेचन है । ‘रसिकप्रिया’ रस का ग्रंथ है । इसमें रस के अंग-उपागों का, विशेषतः शृंगार रस के अंग-उपागों का, नायिका-भेद-सहित विस्तृत वर्णन है । इस प्रकार केशव के प्रतिपाद्य विषय हैं अलंकार और रस—विशेष रूप से शृंगार रस, जिसके अंतर्गत नायिका-भेद का भी समावेश है । ‘रसिकप्रिया’ में वृत्तियों का भी संक्षिप्त वर्णन है । संभव है छंद शास्त्र भी उनका विषय रहा हो और ‘रामचंद्रिका’ के लेखक के लिए वह सहज स्वाभाविक ही था । इस प्रकार आठ अंगों में से उन्होंने दो-तीन अंगों का ही विवेचन किया; कुल मिलाकर उनका क्षेत्र सीमित ही है ।

कालक्रमानुसार ‘रसिकप्रिया’ की रचना ‘कविप्रिया’ से पूर्व हुई थी । इसका अभिप्राय यह है कि केशव की प्रवृत्ति आरंभ में रसवाद की ओर थी और बाद में प्रौढि प्राप्त कर वह अलंकारवाद की ओर हो गई । मेरे इस वाक्य पर, मैंने देखा, मधुर की दृष्टि जिज्ञासा से चमक उठी । कुछ क्षणों तक उसने इधर-उधर देखा कि कहीं कोई यह तो नहीं समझता कि मैं अपने ज्ञान का प्रदर्शन कर रही हूँ, और फिर प्रश्न किया : ‘लेकिन प्रौढि की दृष्टि से तो अलंकारवाद की अपेक्षा रसवाद का ही स्थान ऊंचा है; ज्यों-ज्यों अलंकारशास्त्र का विकास होता गया, त्यों-त्यों अलंकारवाद की अमान्यता और रसवाद की मान्यता की ही पुष्टि होती गई । फिर केशव के विषय में ऐसा किस प्रकार हुआ ?’ प्रश्न अत्यंत सतर्क था । मैंने उत्तर दिया, ‘हां, तुम्हारी शका ठीक है, यह विकास-क्रम के विपरीत है । उसके अनुसार अलंकारवाद काव्यशास्त्र की आरंभिक स्थिति की ओर रसवाद अथवा रस-व्यतिरेक उसकी विकसित अवस्था की सिद्धि थी । केशव ने अपने जीवनकाल में स्वभाव से रसवाद के अंगभूत शृंगारवाद को ग्रहण किया, परंतु उसके उपरांत उन्होंने काव्यशास्त्र का और गहन अध्ययन करते हुए प्राचीनों के मत को प्रमाण मान कर अलंकारवाद को स्वीकार कर लिया ।’ इसी क्रम से हम पहले केशव के रस-विवेचन की ओर तदुपरांत अलंकार-विवेचन की समीक्षा करते हैं ।

रस-विवेचन : केशव ने यों तो नव-रस का वर्णन किया है, परंतु उनका मूल प्रतिपाद्य शृंगार ही है, जिसे उन्होंने स्पष्ट रूप से रसरज माना है : ‘सबको केशवदास हरि नायक है शृंगार ।’ अपने मत के पोषण में उन्होंने सभी रसों का समावेश शृंगार

मूलतः आनंद अर्थात् शृंगार-रूप होते हुए भी नाना-रसमय हैं ।' परंतु केशव से इसका भी निर्वाह नहीं हो सका; अनेकता की मूलवर्ती एकता का ग्रहण भी वे नहीं कर सके । इसके स्थान पर उन्होंने शृंगार की परिधि के भीतर कुछ अनुभावों की सहायता से रौद्र, वीभत्स आदि रसों का समावेश करने का असफल प्रयत्न किया है । उनकी इस असफलता का मूल कारण यह है कि किसी रस का परिपाक उसके स्थायी की उद्बुद्धि द्वारा होता है, अनुभाव-मात्र के चित्रण से नहीं । उदाहरण के लिए, रति-रण में कृष्ण के रुद्र अनुभाव शृंगार के ही परिपाक में सहायक होते हैं; उनके द्वारा रौद्र रस का परिपाक संभव नहीं है । केशव तथा देव आदि हिंदी-कवियों ने यही मौलिक त्रुटि की है । शृंगार के क्षेत्र में केशवदास ने एक वैचित्र्य प्रस्तुत किया और वह है शृंगार का दो वर्गों में विभाजन : प्रच्छन्न और प्रकाश । परंपरा से भिन्न होते हुए भी यह केशव की अपनी उद्भावना नहीं है; इसके लिए वे भोज के ऋणी हैं । और फिर शास्त्र की दृष्टि से यह विभाजन अधिक मौलिक एवं तर्कसंगत भी नहीं है; क्योंकि प्रच्छन्न और प्रकाश के भेद का निर्वाह शृंगार की सभी स्थितियों में संभव नहीं है । प्रीठा स्वकीया का प्रच्छन्न शृंगार कैसे निभ सकता है ! या मुग्धा परकीया का प्रकाश शृंगार सामान्यतः कैसे संभव हो सकता है !

भाव के विषय में भी केशवदास ने परंपरा से कुछ वैचित्र्य मिलता है । उन्होंने भाव की परिभाषा भी कुछ विचित्र-सी ही की है और इसके पांच भेद माने हैं ।

उदाहरण :

आनन, लोचन, वचन मग प्रकटत मन की बात ।

ताही सों सब कहत हैं, भाव कविन के तात ॥

इसका अर्थ यह है कि आनन, लोचन और वचन के द्वारा प्रकट होने वाली मन की बात—मनोविकार—ही भाव है । कहने की आवश्यकता नहीं कि यह परिभाषा अत्यंत अस्पष्ट और अपूर्ण है । इसमें संदेह नहीं कि भाव मनोविकार का ही नाम है और उसके माध्यम भी दो प्रकार के ही होते हैं—आगिक और वाचिक । परंतु यह वर्णन अत्यंत स्थूल है । संभव है, केशव ने इसका संकेत नाट्यशास्त्र से ही ग्रहण किया हो

वागगसत्त्वोपेतान् काव्यार्थान् भावयन्तीति भावाः ।

हो सकता है कि केशव ने इसी का अत्यंत स्थूल अर्थ कर दिया हो; क्योंकि दोनों लक्षणों के शब्दों में बहुत भेद नहीं है : 'काव्यार्थ' के स्थान पर 'मन की बात' का प्रयोग करके केशव ने इसे सरल बनाने का प्रयत्न किया हो । केशव ने पांच प्रकार के भाव माने हैं :

भाव सु पाँच प्रकार के, सुनु विभाव अनुभाव ।

अस्थाई सात्त्विक कहे, व्यभिचारी कवि-राव ॥

यह भी भरत के आधार पर ही किया गया है । भरत ने भी इसी प्रकार विभाव, अनुभाव (जिनके अंतर्गत सात्त्विक भाव भी आ जाते हैं), व्यभिचारी और

स्थायी सभी को भाव ही माना है, क्योंकि उन सभी के द्वारा काव्यार्थ का भावन होता है। हाव और नायिका-भेद के प्रसंगों में भी केशव ने कुछ विचित्रता दिखाई है, पर उनके प्रायः सभी तथाकथित नवीन भेद विश्वनाथ और भानुदत्त में किसी-न-किसी रूप में मिल जाते हैं। उदाहरण के लिए, उन्होंने प्रचलित दस हावों के स्थान पर तेरह हाव माने हैं जिनमें से 'हेला' विश्वनाथ का उसी नाम का अंगज अलंकार है और 'मद' कृति-साध्य अलंकार है। ऐसे ही उदाहरण नायिका-भेद के प्रसंग में दिये जा सकते हैं।

अलंकार-विवेचन—केशव का दूसरा वर्ण्य विषय है अलंकार। यह सुन कर सुरेशचन्द्र शर्मा ने सोचा कि अभी तो यह पुराण काफ़ी लंबा मालूम पड़ता है, थोड़ा-सा मध्यावकाश मना लेना चाहिए। इसलिए वह चुपके से नशा-पानी से तरो-ताजा होने के लिए बाहर चले गए। मेरा व्याख्यान चलता रहा : अलंकार के उन्होंने दो वर्ग किये हैं—सामान्य और विशेष। विशेष के चार भेद हैं :

सामान्यालंकार को चारि प्रकार प्रकाश।

वर्न, वर्ण्य, भू-राज-श्री, भूषण केशवदास ॥

अर्थात् वर्ण, वर्ण्य, भूश्री और राजश्री—ये वास्तव में वर्ण्य विषय हैं जिनका समावेश इनकी अपनी विषयगत चारुता के कारण काव्य को अलंकृत करता है। दूसरे प्रकार के अलंकार विशिष्टालंकार हैं जिनके अंतर्गत उपमा-रूपकादि आते हैं। शुक्ल-जी के शब्दों में, वास्तविक अलंकार ये ही हैं, क्योंकि इनका सबंध वर्णन-शैली से है। हिंदी के विद्यार्थी के लिए यह वर्गीकरण कुछ नवीन-सा लगता है परंतु वास्तव में यह पूर्व-ध्वनिकाल के प्राचीन आचार्यों की देन है जो कालांतर में काव्यशास्त्र के सिद्धांत स्थिर हो जाने पर अमान्य घोषित कर दिया गया था। भामह, दंडी और वामन आदि प्राचीनों ने अलंकार को करण न मानकर कर्ता माना है। अर्थात् उसे सौंदर्य का विधायक या एक प्रकार से सौंदर्य का पर्याय ही माना है। वामन ने स्पष्ट लिखा है, 'काव्य ग्राह्यमलंकारात्। सौंदर्यमलंकारः।' काव्य की सार्थकता अलंकार से है और अलंकार का अर्थ है सौंदर्य। इस प्रकार ये आचार्य अलंकार और अलंकार्य में भेद नहीं करते; काव्य का विषयगत सौंदर्य और वर्णन-शैली की चारुता दोनों ही इनके अनुसार अलंकार हैं। इसीलिए दंडी ने अलंकार को काव्य-शोभा का विधायक तत्त्व माना है, शोभा की वृद्धि करने वाला सहायक तत्त्व या साधन नहीं। इस प्रकार कवि-श्रीढोक्ति-सिद्ध सभी बातें अलंकार के अंतर्गत आ जाती हैं। ध्वनि की स्थापना के उपरांत मान्य आचार्यों ने इस भ्रांति का निराकरण किया और अलंकारों को शैली के उपकरण-मात्र माना। फिर भी कवि-शिक्षा के ग्रंथों में इस परिपाटी का अनुसरण होता रहा। 'काव्यमीमांसा' के उपरांत अमर की 'काव्यकल्पलतावृत्ति' और तदुपरांत केशवमिश्र-कृत 'अलंकारशेखर' में कवि-समय के रूप में काव्य के वर्ण्य विषय सामान्यालंकार का विवेचन चलता रहा। केशव ने सिद्धांत दंडी और वामन आदि से और वर्णन प्रायः अमर और केशवमिश्र से ग्रहण किया। इस प्रकार, उपर्युक्त विभाजन न तो केशव की अपनी उद्भावना है और न वह तर्कपुष्ट तथा मान्य है। वह काव्यशास्त्र

के विकास की प्रारंभिक अवस्था का चोतक है, विकसित अवस्था का नहीं ।

विशिष्टालंकारों के विवेचन में, केजव दंडी के पूर्णतया श्रेणी हैं । उनके लक्षण और कहीं-कहीं उदाहरण भी काव्यादर्श से लिये गए हैं । केजव के अलंकार-वर्णन में दंडी के वर्णन से तीन-चार प्रकार की भिन्नता है : कुछ अलंकारों के लक्षण दंडी से भिन्न हैं, कुछ अलंकारों का विपर्यय हो गया है, दंडी के कुछ भेद केजव ने स्वीकार नहीं किये और कुछ अतिरिक्त भेदों की उद्भावना की है । परंतु यह भिन्नता केजव के लिए शुभार्थसा की बात नहीं है; क्योंकि लक्षणों की भिन्नता तथा अलंकारों का विपर्यय प्रायः अंति-जन्य है, केजव दंडी का आशय ही नहीं समझे हैं । उदाहरण के लिए, केजव ने अर्थान्तरन्यास के उपभेदों के नाम तो दंडी के अनुसार रखे हैं, परंतु उनके लक्षण-उदाहरण भिन्न हैं; स्पष्टतया ही केजव यहाँ दंडी का आशय नहीं समझे । इसी प्रकार केजव की 'अपह्नुति' 'मुकरी' बन गई है । 'रूपक-रूपक' साम्प्रारण 'रूपक' मात्र रह गया है । कई स्थानों पर केजव ने प्रतीयमान अर्थ को वास्तविक अर्थ ही मान लिया है जिससे चतुर्कार ही नष्ट हो गया है । जैसे, 'आलोप' में उन्होंने वास्तविक विशेष को ही अलंकार का लक्षण मान लिया है, या सभी प्रकार के आशीर्वादों में ही अलंकारत्व मान लिया है । दंडी के कुछ भेद केजव ने छोड़ दिये हैं । आलोप के चौबीस भेदों में से उन्होंने बारह ग्रहण किये हैं, और उपमा के बत्तीस भेदों में से बाईस ग्रहण किये हैं, जिनमें अनेक के नामादि भी भिन्न हैं । परंतु यहाँ भी यह नहीं समझना चाहिए कि केजव ने अतिव्याप्ति-अव्याप्ति आदि को दूर करते हुए अलंकारों में व्यवस्था स्थापित करने के लिए यह काट-छांट की है । केजव ने यह ग्रहण और त्याग सर्वथा मनमाने ढंग से किया है; उसके पीछे न कोई तर्क है और न व्यवस्था । अतिरिक्त अलंकार-भेदों के लिए भी केजव को कोई विशेष श्रेय नहीं दिया जा सकता; क्योंकि उनमें से कुछ तो चतुर्कारहीन होने के कारण अलंकार ही नहीं बन सके । जैसे, संकीर्णोपमा और विपरीतोपमा में औपम्य का ही अभाव है । अतएव उनको अलंकार ही नहीं माना जा सकता । गणना में तो किसी प्रकार का अलंकारत्व है ही नहीं; यदि उसे अलंकार माना भी जाये तो भी वह सामान्यालंकार ही रहेगा । और, वास्तव में 'काव्यकल्पलतावृत्ति' और 'अलंकारशेखर' में उसका इसी रूप में वर्णन भी है ।

दोष-विवेचन : केजव ने दोषों के दो वर्ग किये हैं । प्रमुख वर्ग के अंतर्गत उन्होंने पाँच दोषों की गणना की है :

अंध, बधिर अरु पंगु तजि, नगन, मृतक मतिशुद्ध ।

अंध, अर्थात् काव्य-परंपरा के विरुद्ध; बधिर, जहाँ परस्पर विरोधी शब्दों का प्रयोग हो; पंगु छंद-विरुद्ध; नगन अर्थात् निरलंकार; और मृतक, जिसमें अर्थ का ही अभाव हो । केजव के इन दोषों का आशय क्या है, यह निश्चित रूप से नहीं कहा सकता । संभव है कि वे उनकी अपनी कल्पना ही हों, अथवा किसी अप्रसिद्ध कवि-जिज्ञासु से उद्धृत हों; परंतु इनकी स्थिति विशेष प्राणाणिक नहीं है । उदाहरण के लिए, नगन-दोष, जहाँ किसी स्वीकृत अलंकार का अभाव हो, अपने-आप में कोई दोष

नहीं है; क्योंकि गंभीर आचार्यों ने 'अनलंकृती पुनः क्वापि' स्पष्ट ही कह दिया है। और, वास्तव में केशव ने जो छंद उद्धृत किया है वह दोषपूर्ण अथवा त्याज्य छंद न होकर सरस छंद है। उसमें उक्ति-चमत्कार का भी अभाव नहीं है, चाहे वह चमत्कार परिगणित अलंकारों के अंतर्गत भले ही न आता हो। इसी प्रकार 'मृतक' दोष भी असिद्ध-सा ही है, क्योंकि काव्य-दोष केवल काव्य में हो सकता है, और अर्थहीन वाक्य तो भाषा भी नहीं कहा जा सकता, काव्य की बात तो दूर रही। आगे चलकर केशव ने अपार्थ-दोष में इसी की पुनरावृत्ति की है, यद्यपि उस प्रसंग में उदाहृत छंद सर्वथा निरर्थक नहीं। इन पांच दोषों के अतिरिक्त केशव ने 'अन्य दोष' कहकर दस और काव्य-दोषों का वर्णन किया है। ये प्रायः प्रचलित दोष ही हैं जो केशव ने दंडी से लिये हैं। यहाँ भी उन्होंने अनुवाद में असावधानी अथवा अर्थ-ग्रहण में त्रुटि की है। अपार्थ के लक्षण में दंडी का कहना है - 'उन्मत्तमत्तबालानामुक्तेरन्यत्र दुष्यति।' अर्थात्, उन्मत्त व्यक्तियों और मत्त बालकों की उक्तियों में निरर्थक शब्दावली का प्रयोग-दोष नहीं रह जाता। परंतु केशव ने दंडी के इस सूक्ष्म विवेचन को ग्रहण न करते हुए अत्यंत स्थूल रूप में यह कह दिया है कि 'मतवारो उन्मत्त सिसु के से बचन बखानु।' अर्थात्, जहाँ शिशु अथवा उन्मत्त व्यक्ति के-से बचनों का प्रयोग हो, वहाँ अपार्थ-दोष होता है।

अन्य प्रसंग : इन प्रमुख प्रसंगों के अतिरिक्त केशव ने वृत्तियों का और थोड़ा-सा पिंगल का भी विवेचन किया है। कैशिकी, सात्वती आदि वृत्तियों का सबंध नाटक से ही है, अतएव काव्यशास्त्र में उनको कोई विशेष महत्त्व नहीं दिया गया। केशव ने 'रसिकप्रिया' में भरत के नाट्यशास्त्र से पर्याप्त सहायता ली है, अतएव उसी सिलसिले में उन्होंने अंत में वृत्तियों का विवेचन भी कर दिया है। पिंगल के अंतर्गत 'कविप्रिया' का गणगण-विचार आ सकता है, यद्यपि वह 'अगण' दोष के ही प्रसंग में किया गया है, परंतु विवेचन की दृष्टि से वह स्वतंत्र हो गया है।

काव्य-सिद्धांत और काव्य-संप्रदाय : केशव को हिंदी-जगत् अलंकारवादी मान चुका है और साधारणतः उनका एक दोहा ही प्रस्तुत प्रसंग में उद्धृत कर इस स्थापना की सिद्धि भी कर दी जाती है; परंतु केशव ने सामान्य काव्य-सिद्धांत के विषय में 'रसिकप्रिया' तथा 'कविप्रिया' दोनों में कुछ निश्चित धारणाएँ व्यक्त की हैं। उनके मत से कवि तीन प्रकार के होते हैं :

उत्तम, मध्यम, अधम कवि, उत्तम हरि-रस लीन।

मध्यम मानत मानुषनि, दोषनि अधम प्रवीन॥

परमार्थ परक काव्य के प्रणेता हरि-रस में लीन उत्तम कवि कहलाते हैं; अर्थात् केशव के अनुसार परमार्थ अथवा धर्म और मोक्ष रूप परम पुरुषार्थों की सिद्धि ही काव्य का चरम लक्ष्य है। मानव-जीवन के कवि, जो मानव-चरित्र का गुणगान कर ऐहिक आनंद को काव्य की सिद्धि मानते हैं, मध्यम कोटि के कवि हैं, और परमानंद तथा लौकिक आनंद अर्थात् आत्मा और मन दोनों के आनंद से वंचित दोषपूर्ण कवि-कर्मचारी अधम कवि हैं। यहाँ केशव ने 'रस' शब्द का स्पष्ट उल्लेख किया है।

कवि की सबसे बड़ी शक्ति है वाणी, जिसके बिना वह आनंद का दान नहीं कर सकता :

ज्यो बिन डीठ न शोभिए, लोचन लोल विशाल ।

त्यो ही केशव सकल कवि, बिन बानी न रसाल ॥

कवि की रसालता—सरसता—का मूल उपकरण है उसकी वाणी :

ताते रचि सुचि सोचि पधि, कीजै सरस कवित्त ।

केशव स्याम सुजान को, सुनत होइ बस चित्त ॥

यहां भी सरस कवित्त अथवा कवित्त की सरसता पर ही बल दिया गया है और श्याम-सुजान अर्थात् भगवान् के प्रसादन को उसकी सिद्धि माना गया है। इस प्रकार केशव ने रस का तिरस्कार न कर उसके महत्त्व को पूर्णतया स्वीकार किया है। स्वयं अनेक दोषों के अपराधी होकर भी केशव ने दोष को कविता के लिए असह्य माना है :

राजत रंच न दोषयुत कविता बनिता मित्र ।

मैं वाक्य पूरा भी नहीं कर पाया था कि ललित की आवाज आयी—

बुदक हाला परत ज्यो, गगा-घट अपवित्र ।

इसलिए सबसे पूर्व उन्होंने दोषों का निरूपण कर कवियशःप्रार्थी को उनके विरुद्ध सावधान कर दिया है। प्रौढावस्था तक पहुंच कर केशव पर अलंकार का जादू चढ़ गया। इसका कारण यह प्रतीत होता है कि यह कवि, जैसा कि 'रामचंद्रिका' आदि के अनेक छंदों से स्पष्ट है, अपने वश की परंपरा और अपने पांडित्य के प्रति अत्यधिक सचेष्ट था। पांडित्य का धीरे-धीरे उस पर ऐसा आतंक छा गया कि अर्थ-गौरव के बोझ से मन की सरस्वती दब गई। पांडित्य और अर्थ-गौरव कृति-साध्य हैं और उधर अलंकार भी अपेक्षाकृत अधिक कृति-साध्य ही हैं, इसलिए केशव को पांडित्य और अर्थ-गौरव की स्पृहा ने ही अलंकार की ओर आकृष्ट किया, यह अनुमान लगाना कठिन नहीं है। उनका सिद्धांत-वाक्य :

अदपि सुजाति सुलक्षणी, सुबरन सरस सुबुत ।

भूषण विनु न बिराजई, कविता बनिता मित्र ॥

और 'रामचंद्रिका' में उनका भयकर अलंकार-मोह उनकी अलंकारवादिता को असदिग्ध रूप से प्रमाणित कर देता है।

निष्कर्ष यह निकलता है कि केशव ने आरंभ में रसवाद के अंतर्गत शृंगार-वाद को मान्यता दी और 'रसिकप्रिया' के द्वारा हिंदी में उसका प्रवर्तन किया। यह उत्तर-ध्वनिकालीन परंपरा थी जब रसवाद अपनी पूर्ण प्रतिष्ठा के उपरांत नायिका-भेद के ग्रंथों में शृंगारवाद में ही सीमित हो गया था। प्रौढिकाल में केशव की प्रवृत्ति स्वभावतः सरसता से बौद्धिकता की ओर होने लगी। बौद्धिकता के दो रूप समभव थे १. विचार-प्रधान (दार्शनिक) काव्य; २. अलंकार-प्रधान काव्य। केशव ने दोनों को ही ग्रहण किया है और चूंकि दरबार में रहकर उनका लगाव अलंकार से अधिक था, इसलिए अलंकार का जादू उनके सिर पर और ज्यादा चढ़कर बोलने लगा। अलंकार की परंपरा भामह, दंडी, वामन, उद्भट आदि की ध्वनि-पूर्व परंपरा थी, जिसके

अनुसार काव्य का समस्त सौंदर्य ही अलंकार के आश्रित था, जब वष्य विषय और वर्णन-शैली दोनों ही अलंकार के अंतर्गत आते थे ।

मूल्यांकन : रीतिशास्त्र में केशव का स्थान : इस पृष्ठभूमि का निर्माण कर लेने के उपरांत अब केशव के आचार्यत्व का मूल्यांकन सहज ही किया जा सकता है । भारतीय काव्यशास्त्र में तीन प्रकार के आचार्य हुए हैं : पहली श्रेणी में भरत, भामह, दंडी, वामन, आनंदवर्धन, अभिनव और कृतक आदि ऐसे आचार्यों का स्थान है जिन्होंने काव्यशास्त्र के किसी मौलिक सिद्धांत का आविष्कार कर काव्य-संप्रदाय का प्रवर्तन किया है । कहने की आवश्यकता नहीं कि केशव के लिए इस श्रेणी में तो कोई स्थान ही नहीं है । उन्होंने न किसी मौलिक सिद्धांत की सृष्टि की और न किसी नवीन काव्य-पथ का ही प्रवर्तन किया । यह सब केशव की सामर्थ्य से बाहर था । दूसरी श्रेणी में वे आचार्य आते हैं जिन्होंने काव्य के सर्वांग का मौलिक व्याख्यान किया है—इन आचार्यों ने काव्य के मूलभूत सिद्धांतों की सूक्ष्म-गहन व्याख्या करते हुए उन्हें व्यवस्थित रूप दिया है : उद्भट, मम्मट, विश्वनाथ, जगन्नाथ, आदि व्याख्याता-आचार्य इस वर्ग के विभूषण हैं । केशव इस गौरव के भी अधिकारी नहीं हैं । इसके लिए काव्य के मूलभूत सिद्धांतों के तात्त्विक ज्ञान, उनके निःश्रान्ति एवं स्पष्ट विवेचन-व्याख्यान, तथा सुस्थिर व्यवस्थापन-शक्ति की अपेक्षा रहती है । जैसा कि हम अभी निर्देश कर चुके हैं, केशव में इन गुणों का प्रायः अभाव ही है । न उनका ज्ञान ही निःश्रान्ति है और न विवेचन ही स्थिर व स्पष्ट है । इस श्रेणी के आचार्यों का सबसे बड़ा गुण है व्यवस्था, जिसका केशव में एकांत अभाव है । तीसरी श्रेणी कवि-शिक्षकों की है जिनका कार्य होता है विद्यार्थियों तथा रसिकों की काव्य-शिक्षा के निमित्त वर्णनात्मक ढंग से आवश्यक सामग्री का संचय कर सरल-सुबोध पुस्तक प्रस्तुत करना । सामान्यतः भारतीय काव्यशास्त्र की व्यापक भूमिका में विचार करने से केशव कवि-शिक्षक रूप में ही सामने आते हैं जिन्होंने काव्य के दो प्रमुख अंगों का—रस तथा अलंकार का—साधारण प्रतिभा और ज्ञान वाले विद्यार्थियों तथा रसिक जनो के लिए विस्तार से वर्णन किया है :

समुझै बाला बालकन, बरनन - पंथ अगाध ।

कविप्रिया केशव करी, छमियहु कवि अपराध ॥

यहां केशव ने अपना उद्देश्य स्पष्ट कर दिया है । एक तो वे काव्य-वर्णन की सुबोध शिक्षा देना चाहते हैं, सूक्ष्म विवेचन-विश्लेषण की नहीं, और दूसरे उनके ग्रंथ साधारण शिक्षा-संस्कार वाले विद्यार्थियों और रसिकों के लिए हैं ।

पर यदि हम अपनी दृष्टि को थोड़ा सीमित कर लें और हिंदी काव्यशास्त्र की परंपरा में ही केशव के आचार्यत्व का विचार करें तो केशव का महत्त्व असंदिग्ध है । उनको हिंदी-काव्यशास्त्र का प्रवर्तक होने का गौरव प्राप्त है । हिंदी के उस व्यापक काव्य-युग के प्रवर्तन का श्रेय न केशव के किसी पूर्ववर्ती रीति-कवि को दिया जा सकता है और न परवर्ती को । कृपाराम का क्षेत्र अत्यंत संकुचित है और व्यक्तित्व बहुत ही साधारण । चिंतामणि को भी यह गौरव देना अन्याय है; क्योंकि यह केवल

एक संयोग था कि उनके उपरांत रीति-काव्य की धारा अविच्छिन्न रूप में प्रवाहित हो चली। हिंदी के परवर्ती कवियों ने—देव, दास आदि सभी घुरंधर कवियों ने—केशव को ही आचार्य-रूप में श्रद्धाजलि दी है। चिंतामणि का नाम तक भी किसी ने नहीं लिया। केशव ने ही हिंदी में सबसे पहले सचेष्ट रूप से संस्कृत की पूर्व-ध्वनि और उत्तर-ध्वनि परंपराओं को अवतरित किया, और अपने पांडित्य-गुरु व्यक्तित्व के बल पर हिंदी-काव्य में शास्त्रीय पद्धति की प्रतिष्ठा की।

इसमें संदेह नहीं कि उनका अलंकार-सिद्धांत बाद में मान्य नहीं हुआ—उसकी भ्रातियां अत्यंत स्पष्ट और मुखर हैं। इसमें भी संदेह नहीं कि उन्होंने हिंदी के काव्य-साहित्य को आधार मानते हुए सिद्धांत-व्यवस्था न कर प्रायः संस्कृत का ही अनुवाद किया है। हमें यह भी स्वीकार्य है कि स्वयं हिंदी के भी कतिपय परवर्ती आचार्यों—कुलपति, श्रीपति, दास आदि—का विवेचन केशव के विवेचन की अपेक्षा अधिक स्वच्छ और व्यवस्थित है। फिर भी केशव की प्रतिभा उनमें से किसी में नहीं थी। भक्तिकाव्य की वेगवती धारा को रीति-पथ पर मोड़ने के लिए एक प्रभावशाली व्यक्तित्व की आवश्यकता थी, और प्रतिभा तथा पांडित्य से परिपुष्ट यह व्यक्तित्व था केशव का।

व्याख्यान समाप्त करते-करते मस्तिष्क की अपेक्षा मेरा श्वास अधिक थक गया था। विद्यार्थियों की भी उंगलियां तो कम-से-कम थक ही गई थी, कुछ की उंगलियां रंग भी गई थी, एकाध की नाक पर भी टीका लग गया था। क्लाम छोड़ कर बाहर आया तो देखा कि मिस गर्ग और डॉक्टर सिन्हा दोनों क्षुब्ध-सी खड़ी हुई हैं। मैंने सोचा कि महिलाएं तो दोनों ही ये मृदुल स्वभाव की हैं, आज एक-दूसरे से नाराज क्यों हो गई हैं। बाद में मालूम हुआ कि वे एक-दूसरे पर क्षुब्ध न होकर मुझ पर ही क्षुब्ध थी, क्योंकि दोनों का आधा समय तो मैंने ही ले लिया था।

बिहारी की बहुज्ञता

बिहारी की बहुज्ञता का विवेचन करने से पूर्व इस प्रश्न का समाधान कर लेना आवश्यक हो जाता है कि बहुज्ञता और कवित्व का क्या संबंध है, अर्थात् क्या किसी कवि के काव्य-सौष्ठव में उसकी बहुज्ञता का योग रहता है? और यदि रहता है तो कितना? संस्कृत साहित्यशास्त्र के भावक के लिए यह प्रसंग नया नहीं है; आरंभ से ही उसमें काव्य के साधनों का विस्तार से विवेचन होता आया है। उन्हें काव्य के सहायक अथवा काव्य-हेतुक कहा गया है। ये काव्य-हेतुक तीन हैं : शक्ति, निपुणता और अभ्यास। संस्कृत काव्यशास्त्र में इस बात पर काफी बल दिया गया है कि कवि को व्युत्पन्न होना चाहिए। उसका लोक और शास्त्र का ज्ञान व्यापक होना चाहिए।

भरत मुनि ने प्रकारानुरूप से इसका निर्देश किया है—

न तत् ज्ञान न तत् शिल्पं, न सा विद्या न सा कला ।

न स योगो न तत् कर्म, नाट्येऽस्मिन् यन्न दृश्यते ॥

अर्थात् नाटक में सभी प्रकार के ज्ञान, शिल्प, विद्या, कला, युक्ति, कर्म आदि का उपयोग रहता है। वामन ने इसको स्पष्ट करते हुए लिखा है : लोक, विद्या और प्रकीर्ण—ये तीन काव्य के सहायक अंग हैं। लोक का अर्थ है लोक-व्यवहार। शाब्द-शास्त्र, कोश, छंद-शास्त्र, कला, दृढनीति, राजनीति अथवा अर्थशास्त्र आदि विद्याएँ हैं जिनका अध्ययन काव्य-रचना से पूर्व अपेक्षित होता है। राजशेखर ने इस सूची को और भी विस्तृत कर दिया है : “श्रुति, स्मृति, इतिहास, पुराण, प्रमाण-विद्या अर्थात् दर्शन, समय-विद्या अथवा तन्त्रशास्त्र, राजसिद्धांतत्रयी अर्थात् अर्थशास्त्र और काम-शास्त्र, लोक-व्यवहार, विरचना अर्थात् कवि-प्रतिभा-जात काव्यकथादि, प्रकीर्ण जिसके अंतर्गत हस्ति-शिक्षा, रत्नपरीक्षा आदि की गणना की जाती है, योक्तृसंयोग, उत्पाद्य-संयोग, उचित संयोग, संयोग-विकार आदि काव्यार्थ के मूल हैं। अतः मैं मम्मट ने इस विवेचन को व्यवस्थित रूप देते हुए कहा :

शक्तिनिपुणता लोकशास्त्रकाव्याद्यवेक्षणात् ।

काव्यज्ञशिक्षाभ्यास इति हेतुस्तदुद्भवे ॥

शक्ति, लोक, शास्त्र तथा काव्यादि के अवेक्षण से प्राप्त निपुणता तथा अभ्यास, ये तीनों समन्वित रूप से काव्य के हेतु हैं। इस प्रकार काव्यशास्त्र में निपुणता अथवा बहुज्ञता की बड़ी प्रतिष्ठा रही है। यहां तक कि प्रतिभा और निपुणता के बीच प्रतिद्वंद्व रहता है। राजशेखर ने काव्य-मीमांसा में आचार्य मंगल का उल्लेख करते हुए

कहा है कि वे उसे प्रतिभा से भी श्रेष्ठतर मानते थे। आनंदवर्धन ने प्रतिभा की श्रेष्ठता स्थापित करते हुए लिखा था :

अव्युत्पत्तिहतो दोषः शक्त्या संवियते कवेः ।

अर्थात् कवि की प्रतिभा निपुणता के अभाव से उत्पन्न दोष का संवरण कर लेती है। इसका उत्तर मंगल ने उन्हीं के शब्दों में दिया :

कवेः सन्नियतेऽशक्तिर्व्युत्पत्त्या काव्यवर्त्मनि ।

कवि की निपुणता उसकी शक्ति के अभाव-दोष का संवरण कर लेती है; यह तो अत्युक्ति ही है। वास्तव में आनंदवर्धन का मत ही विवेक-सम्मत तथा तर्क-संगत है। फिर भी इसमें सदेह नहीं कि कवि की बहुज्ञता को हमारे काव्यशास्त्र में बड़ा महत्त्व दिया गया है। विदेश में भी यूनान तथा रोम के आचार्यों ने और इधर अंगरेजी आदि प्रवाचीन भाषाओं के साहित्यशास्त्रियों ने भी कवि की व्युत्पन्नता पर बहुत बल दिया है। इसके लिए विभिन्न कलाओं, विद्याओं तथा उपविद्याओं का ज्ञान अनिवार्य माना गया है।

परंतु हमें उपर्युक्त मंतव्यों की सावधानी से परीक्षा करनी होगी। क्या कवि की बहुज्ञता काव्य की साधक ही होती है? क्या उसके कारण काव्य में बाधा नहीं पड़ती? संस्कृत में माघ, भारवि आदि का ज्ञान, विदेश में मिल्टन जैसे कवियों की विद्वत्ता और हिंदी में केशव, तुलसी आदि की बहुज्ञता उनके काव्य में निःसंदेह ही बाधक हुई है। इसीलिए नासिख ने कवियों को चेतावनी दी है :

इश्क़ को दिल में दे जगह नासिख,

इल्म से शायरी नहीं आती।

—और वास्तव में यह काफ़ी हद तक ठीक है। बहुज्ञता काव्य का अनिवार्य गुण नहीं है, काव्य-सौंदर्य के साथ उसका प्रत्यक्ष संबंध नहीं है। हस्ति-विद्या अथवा रत्न-परीक्षा का ज्ञान काव्य का संवर्द्धन कैसे कर सकता है, यह बात हमारी समझ में नहीं आती। इस विषय में हमारे दो मंतव्य हैं। एक तो यह कि बहुज्ञता का अर्थ काव्य से सवद्ध विषयों के ज्ञान और अनुभव की समृद्धि तक ही सीमित रखना चाहिए; और दूसरे उसका योग अप्रत्यक्ष ही मानना चाहिए; अर्थात् वह कवि के व्यक्तित्व को विकसित और समृद्ध करके ही काव्य में सहायक होती है। विभिन्न विद्याओं के ज्ञान का प्रत्यक्ष उपयोग तो काव्य की हानि ही करता है।

मम्मट ने भी यही बात कही है; इसलिए जैसा कि पं० बलदेव उपाध्याय ने संकेत किया है, उन्होंने शक्ति, निपुणता और अभ्यास तीनों के समन्वय को काव्यहेतु माना है, निपुणता आदि को पृथक् रूप से नहीं। मम्मट का मंतव्य भी यही है कि निपुणता शक्ति, अर्थात् कवि के व्यक्तित्व, का संवर्धन करती हुई ही काव्य में सहायक होती है। केवल निपुणता का सीधा उपयोग काव्य-सौष्ठव की श्रीवृद्धि नहीं करता।

विहारी की बहुज्ञता का विवेचन हमें इसी पृष्ठभूमि में करना होगा। विहारी की बहुज्ञता की चर्चा सबसे पहले कदाचित् पं० पद्मसिंह शर्मा ने विहारी-सतसई की भूमिका में अत्यंत प्रबल शब्दों में की है : "गणित, ज्योतिष, इतिहास, नीति और

अजी तर्काना ही रह्यो, श्रुति सेवत इक अंग,
नाक बास बेसर लह्यो, बसि मुक्तन के संग

यहा साधु-संगति का माहात्म्य बताया गया है जो मध्य-युग का अत्यंत प्रचलित सिद्धांत था। अन्य दोहो में भी सगुण, निर्गुण, अद्वैतवाद तथा बहुवाद आदि से संबद्ध अत्यंत साधारण सिद्धांतों की चर्चा है जिनसे इस बात का कोई निश्चित प्रमाण नहीं मिलता कि बिहारी ने दर्शनशास्त्र का शास्त्रीय विधि से अध्ययन किया था :

दूरि भजत प्रभु पीठि दै, गुन-विस्तारन-काल ।
प्रगटत निरगुन निकट ही, चंग-रंग गोपाल ॥

×

×

×

बुधि अनुमान प्रमाण श्रुति किये नीठि ठहराय ।
सूक्ष्म कटि परब्रह्म की अलख लखी नहि जाय ॥

दर्शन के अतिरिक्त पुराण आदि के भी 'सतसई' में कतिपय प्रसंग आये हैं। बिहारी-जैसे व्युत्पन्न कवि के लिए पुराण-ज्ञान सर्वथा स्वाभाविक ही था। वास्तव में मध्य-युग में वेदशास्त्र की अपेक्षा पुराणों का ही प्रचार अधिक था :

बिरह-विधा-जल-परस बिन, बसियत मो हिय-ताल ।
को जानत जल-थम्भ बिधि, दुरजोधन लौ लाल ॥

इस दोहे में दुर्योधन की जल-स्तम्भ विद्या का उल्लेख है। इसी प्रकार दुर्योधन के अंतिम समय की स्थिति का भी एक अन्य दोहे में प्रसंग आया है :

पिय-बिछूरन को दुसह दुख, हरषि जात प्योसाल ।
दुरजोधन लौ देखियत, तजत प्रान इहि बाल ॥

इसके अतिरिक्त रामायण-महाभारत के भी प्रसंग हैं। परंतु वास्तव में वे अत्यंत प्रचलित और सर्वविदित हैं; उनके लिए विशेष अध्ययन की कोई अपेक्षा नहीं है।

बिहारी का एक अन्य प्रिय विषय है ज्योतिष, और वास्तव में उसका उन्होंने विशेष अध्ययन किया प्रतीत होता है। 'सतसई' के बहुत-से दोहो में ज्योतिष का चमत्कार है। कुछ के प्रसंग तो वास्तव में बिहारी के तद्विषयक विशेष ज्ञान के द्योतक हैं :

मंगल बिन्दु सुरग, मुख ससि, केसर-आइ गुरु ।
इक नारी लहि संग, रसमय किय लोचन जगत ॥

ज्योतिष का सूत्र है कि जब मंगल, बृहस्पति और चंद्रमा एक नाडी में हों तो पृथ्वी पर समुद्र टूट पड़े :

एकनाडी-समायुक्तौ चन्द्रमोघरणीसुतौ ।
यदि तत्र भवेज्जीवस्तदा एकार्णवा मही ॥

इसी प्रकार :

सनि कज्जल चख शख लगन उपज्यौ सुदिन सनेह ।
क्यो न नृपति ह्वै भोगवै लहि सुदेस सब देह ॥

×

×

×

तुला-कोदण्ड-मीनस्थो, लग्नस्थोऽपि शनैश्चरः ।

करोति नृपतेर्जन्म वंशे च नृपतेर्मवेत् ॥

अर्थात्—तुला, घन और मीन का शनि यदि लग्न में पड़ा हो तो इस योग में जन्म लेने वाला राजा होता है। बिहारी के दोहे में इसी ज्योतिष-सिद्धांत का चमत्कार है। इसमें संदेह नहीं कि दोनों प्रसंग असामान्य हैं और विशेष ज्ञान की अपेक्षा रखते हैं। बिहारी ने ज्योतिष के सिद्धांतों का प्रयोग भी अपेक्षाकृत अधिक ही किया है। प्रश्न यह उठता है कि यह प्रयोग काव्य में कहाँ तक सहायक है? इसमें संदेह नहीं कि इसके द्वारा उक्ति-चमत्कार में वृद्धि होती है, कल्पना का भी उत्कर्ष लक्षित होता है, कवि की विद्वत्ता का भी परिचय मिलता है; परंतु रसानुभूति में तो विलंब के कारण विघ्न ही उपस्थित होता है।

बिहारी के अन्य प्रिय विषय हैं : वैद्यक, कला, राजसी कौतुक-विनोद आदि। इनमें से ज्योतिष और वैद्यक का ज्ञान ब्राह्मण होने के नाते, कला का ज्ञान कवि होने के नाते, और कौतुक-विनोद आदि से अभिज्ञता राज-पारिषद् होने के नाते बिहारी के लिए स्वाभाविक ही नहीं, आवश्यक भी थी। उन्होंने कुछ-एक दोहों में नाडी-निदान, विषम-ज्वर, सुदर्शन, पारद आदि का श्लिष्ट प्रयोग किया है। अनेक दोहों में कबूतर-बाजी, पतंगबाजी, नटों के खेल, शिकार आदि राजसी क्रीडा-विनोदों का उल्लेख किया है और दो-चार दोहों में स्थापत्य तथा चित्रकला आदि के भी प्रसंग मिलते हैं। परंतु, जैसा मैंने अभी कहा, ये सब कवि की बहुज्ञता अथवा व्यापक पांडित्य के परिचायक न होकर उसकी व्यापक दृष्टि के ही साक्षी हैं।

इस प्रसंग में इन सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण मैं उन दोहों को मानता हूँ जिनमें सामयिक परिस्थितियों का चित्रण मिलता है। बिहारी की तीक्ष्ण दृष्टि ने अपने युग के समाज और उसकी दुर्बलताओं का सम्यक् रूप से अवलोकन किया है। पुरोहितों का पाखंड, ज्योतिषियों की सलाह-पछाड़, वैद्यों की पोल-पट्टी, सामाजिक मर्यादाओं का शैथिल्य, बढ़ती हुई विलासिता आदि पर बिहारी ने तीखे व्यंग्य किये हैं। धर्म के क्षेत्र में किम प्रकार मत-मतांतरों का विवादमात्र शेष रह गया था, सांप्रदायिक रूढ़िवाद का बोलबाला था, जीवन का उन्नयन करने वाला धर्म उपेक्षित हो रहा था—बिहारी के सामने यह सब-कुछ स्पष्ट था और उन्होंने अपने दोहों के अत्यंत संकुचित कलेवर में भी इन परिस्थितियों का निर्देश किया है। राजनीतिक परिस्थिति पर भी बिहारी की दृष्टि गई है और उन्होंने द्विगज, हिंदू राजाओं की हिंदू-विरोधी नीति, नरेशों की निरकुशता आदि पर मार्मिक व्यंग्य किये हैं। रीति-काव्य पर असामाजिकता का आरोप प्रायः अब रूढ़ि-मा ही हो गया है। वह सर्वथा अनुचित भी नहीं है। फिर भी रीतिकवियों ने अपने ढंग से सामाजिक आलोचना प्रस्तुत की है, और, बिहारी-सतसई तथा अनेक काव्य इसके प्रमाण हैं।

अब तक हमने जिन विषयों की चर्चा की वे सब काव्य के सहायक-मात्र हैं। इनके अतिरिक्त काव्य, काव्यशास्त्र, कामशास्त्र आदि का तो बिहारी के काव्य से प्रत्यक्ष संबंध ही था। बिहारी की इस दिशा में अच्छी गति थी। संस्कृत, प्राकृत,

अपभ्रंश तथा पूर्ववर्ती हिंदी-काव्य का उन्होंने गहन अध्ययन किया था; काव्यशास्त्र तथा उसके विभिन्न अंगों—रसशास्त्र, अलंकारशास्त्र, नायिका-भेद आदि का उनको निष्पन्न ज्ञान था। इन शास्त्रों की बारीकियाँ उनके दोहों में सर्वत्र मिलती हैं। रस के क्षेत्र में उसके विभिन्न अवयव, शृंगार के अतर्गत अनुभाव, सात्त्विक भाव, यत्नत्र और अयत्नज अलंकार, काम-दशा आदि का जितना सूक्ष्म और स्पष्ट वर्णन बिहारी-सतसई में मिलता है, उतना अन्यत्र दुर्लभ है। इसी प्रकार अलंकारशास्त्र तथा नायिका-भेद और उसके आधारभूत कामशास्त्र से भी सतसईकार का घनिष्ठ परिचय था। बिहारी-सतसई यद्यपि लक्ष्य-ग्रथ ही है, तथापि अलंकार और नायिका-भेद के जितने स्पष्ट उदाहरण उसमें मिलते हैं, उतने तथाकथित लक्षण-ग्रंथों में नहीं मिलते।

इस प्रकार शास्त्र की दृष्टि से बिहारी के काव्य-व्यक्तित्व के तीनों ही अंग—शक्ति, निपुणता और अभ्यास—सम्यक् परिपुष्ट हैं। नबोन्मेष यदि प्रतिभा का गुण है तो बिहारी के पास उसका प्राचुर्य था। अभ्यास भी, जीवन में केवल ७०० के लगभग दोहे जड़नेवाले बिहारी से अधिक किसने किया होगा! परंतु इन दोनों की अपेक्षा तीसरा अंग व्युत्पन्नता और भी अधिक परिपुष्ट है। लोक और शास्त्र का अपनी सीमित परिधि के भीतर जितना सूक्ष्म अध्ययन बिहारी ने किया था उतना अनेक कवि नहीं कर सके। व्युत्पन्नता का अर्थ वास्तव में केवल पांडित्य अथवा बहुज्ञता या जानकारी तक ही सीमित न करके साहित्यिक परिष्कृति, लिटरेरी कल्चर, मानना चाहिए; क्योंकि इसी रूप में उसकी सार्थकता है। अन्यथा ठगों के हथकड़े या नटों की कलाबाजी का ज्ञान अर्थ की साधना में सहायक भले ही हो सके, काव्य की साधना में वह कोई विशेष प्रत्यक्ष योग नहीं दे सकेगा।

मैथिलीशरण गुप्त का काव्य : एक मूल्यांकन

मैथिलीशरण गुप्त निश्चय ही महान् कवि थे : उसी अर्थ में और उसी अनुपात में जिसमें कि बड़ा महान् व्यक्ति थे । इस देश में पुराकाल से ही दो काव्य-धाराएं प्रवाहित रही हैं : एक की प्रवृत्ति रही है अंतर्मुख और लक्ष्य रहा है आनन्द और दूसरे की प्रवृत्ति बहिर्मुख तथा लक्ष्य रहा है कल्याण । एक में जगत् को आत्मा में देखने और भोगने का आग्रह रहा है और दूसरी में आत्मा का जगत् के माध्यम से विस्तार एवं विकास करने का । पहली के प्रेरणा-स्रोत आगम और दूसरी के निगम हैं । वाल्मीकि, व्यास, पम्प, नन्नय, कम्बन, तुलसी आदि पहले वर्ग के प्रतिनिधि कवि हैं और कालिदास, विद्यापति, नरसी, सूर, रवीन्द्र और प्रसाद दूसरे वर्ग के । मैथिलीशरण गुप्त का स्थान पहली वीथिका में सुरक्षित है ।

ऐतिहासिक महत्त्व

मैथिलीशरण गुप्त आधुनिक हिंदी-काव्य के निर्माता थे और इस दृष्टि से उनका ऐतिहासिक महत्त्व अक्षुण्ण रहेगा । हिंदी-कविता में जिस आधुनिक चेतना का आविर्भाव भारतेन्दु के साहित्य में हुआ था, उसका वास्तविक परिपाक गुप्तजी के ही काव्य में हुआ । भारतेन्दु की काव्य-चेतना की दो स्पष्ट प्रवृत्तियाँ थी : एक अग्रगामी थी और दूसरी पश्चगामी और इन दोनों का पार्थक्य अंत तक बना रहा । परिणाम यह हुआ कि वे अपने युगबोध की काव्यात्मक परिणति करने में अधिक सफल नहीं हो सके । काव्यात्मक अभिव्यक्ति के क्षणों से उनकी श्रृंगार-भावना ही प्रमुख रही ।— और, यह अस्वाभाविक नहीं था; कविता का जन्म बोध से नहीं, संस्कार से ही होता है और परंपरा से भिन्न नवीन युग-बोध को संस्कार बनने में समय लगता है । द्विवेदी-युग में आकर युग-चेतना और अधिक प्रबुद्ध हो गई और बाह्य जीवन में अनेक राजनीतिक तथा नैतिक आंदोलन उठ खड़े हुए । जागरण-सुधार के ये सभी प्रयास कर्म-क्षेत्र से लौटकर भाव-क्षेत्र से भी पूरे वेग से टकराते थे, परंतु अभी उनमें गर्मी इतनी अधिक थी कि वे काव्य-सर्जना के उपयुक्त नहीं बन पाए थे । निदान, काव्य के क्षेत्र में आंदोलन तो हो रहा था किंतु सर्जना नहीं हो रही थी । वास्तव में राजनीति और सुधार की प्रवृत्ति बहिर्मुख ही होती है—उसमें आकलन और आयोजन पर आश्रित निर्माण-कर्म ही प्रमुख रहता है । सर्जना के लिए जिस आत्मलीनता की अपेक्षा होती है वह हलचल में संभव नहीं—तनाव का भी सर्जन-प्रक्रिया में अपना महत्वपूर्ण

स्थान है, परंतु वह प्रक्रिया का ही अंग रहता है, परिणति में तो द्वंद नहीं विश्रांति ही हो सकती है। अतः द्विवेदी-काल के कवियों का युग-बोध उनकी अंतर्चेतना में नहीं रम सका था। विचारों और मनोवैशेषों के आगे उसकी गति नहीं थी। मैथिलीशरण गुप्त की कविचेतना का उदय इसी वातावरण में हुआ था। प्रारंभ में शायद काव्य-रचना की प्रेरणा उन्हें अपने पिताश्री की वैष्णव-भावना से ही मिली थी। परंतु शीघ्र ही उन्होंने अनुभव किया कि वैसी कविता केवल मनोरंजन ही कर सकती है—उसके द्वारा न उन्हें पूर्ण आत्मतोष हो सकता है और न उनके समाज को। अतः आचार्य द्विवेदी के नैतिक प्रभाव को स्वीकार करने में उन्हें कठिनाई नहीं हुई और वह अपने वैष्णव सत्कारों के साथ देश-काल के अनुरूप काव्य-रचना में प्रवृत्त हो गए। उस समय हिंदी-कविता एक नये मोड़ पर खड़ी हुई थी। युग-धर्म से प्रभावित सभी सांस्कृतिक और साहित्यिक नेता सिद्धांत रूप में बार-बार यह घोषणा कर रहे थे कि परंपरागत काव्य की प्रवृत्ति, जिसमें शृंगार का, या अधिक-से-अधिक भक्ति-मिश्रित शृंगार का, स्वर प्रधान है, देश-काल के अनुरूप नहीं है। यह प्रवृत्ति जीवन से विच्छिन्न हो चुकी थी, इसकी मूल चेतना प्रतिक्रियावादी थी और इसमें जीवन तथा आत्मा के उत्कर्षकारी मूल्यों का अभाव था। इन नेताओं की प्रेरणा से सामयिक काव्य-रचना के प्रयत्न भी बराबर हो रहे थे, परंतु उनमें काव्य की शक्ति और चमत्कार का समावेश नहीं हो सका था। उस समय केवल दो ही कवि-व्यक्तित्व ऐसे थे जो युग-चेतना की काव्यमय अभिव्यक्ति करने में समर्थ थे—एक अयोध्यासिंह उपाध्याय और दूसरे मैथिलीशरण गुप्त। इनमें भी हरिऔधजी के संस्कार तो एक सीमा तक ही समय के साथ चल सकते थे, अतः युग-धर्म को काव्य की वाणी देने का दायित्व एक प्रकार से गुप्तजी पर ही आ पड़ा था और अपने समसामयिक कवियों की अपेक्षा वे उसका निर्वाह अधिक मनोयोग एवं सफलता के साथ कर रहे थे। राष्ट्रीय सामाजिक जागृति को ही उन्होंने प्रस्तुत अथवा अप्रस्तुत रूप में काव्य का विषय बना लिया था। उस समय नवजीवन के मूल्य विचार के क्षेत्र में तो प्रवेश कर चुके थे, परंतु काव्य के क्षेत्र में वे अभी नवागतुक ही बने हुए थे। काव्य की सरक्षित भूमि में उन्हें अधिवास के पूर्ण अधिकार प्राप्त कराना अत्यंत दुष्कर काम था। मैथिलीशरण गुप्त ने अपने युग की नयी-से-नयी प्रवृत्ति को कार्यान्वित करने का प्रयास किया। यह ठीक है कि उनके सभी प्रयत्न सफल नहीं माने जा सकते, परंतु यह भी ठीक है कि अपने समसामयिक कवियों में सबसे अधिक कृतकार्य वे ही हुए। काव्य और जीवन का प्रत्यक्ष नैतिक संबंध सरल है, परंतु वह प्रायः रसमय नहीं बन पाता। इसी प्रकार प्रत्यक्ष जीवन से निरपेक्ष रहकर, परंपरागत काव्य-मूल्यों के आधार पर रस-सृष्टि करना भी सरल है, परंतु उसमें जीवन की शक्ति क्षीण होती है। अतः काव्य का प्रत्यक्ष जीवन के साथ रसमय संबंध स्थापित करना कठिन होता है। किंतु युग-कवि की कसौटी भी यही है। मैथिलीशरण गुप्त इस लक्ष्य को सामने रखकर बड़े, समय आने पर उनकी साधना फलवती हुई और वे आधुनिक काल के युग-कवि पद पर अधिष्ठित हुए। इस प्रकार काव्य में युग-मूल्यों

की स्थापना का सर्वाधिक श्रेय उन्हें ही प्राप्त है। उनके ऐतिहासिक महत्त्व का आकलन समस्त हिंदी-भाषी भूभाग में उनके व्यापक प्रभाव के आधार पर भी किया जा सकता है। अपने युग की—और भारतवर्ष के इतिहास में वही सबसे ज्यादा नाजुक दौर था—राष्ट्रीय-सांस्कृतिक चेतना के विकास में मैथिलीशरण गुप्त का योगदान अपूर्व है। उन्होंने नैतिक चेतना को राष्ट्रीय आधार प्रदान किया और राष्ट्रीय चेतना को समृद्ध सांस्कृतिक भूमिका पर प्रतिष्ठित किया। इस दृष्टि से देश की जागृति के इतिहास में उनका स्थान मूर्द्धन्य सांस्कृतिक नेताओं के समकक्ष है। गुप्तजी के ऐतिहासिक महत्त्व का तीसरा प्रमुख आधार है आधुनिक हिंदी-काव्य की माध्यम-भाषा के निर्माण में उनका योगदान। इसमें संदेह नहीं कि उन्नीसवीं शताब्दी के अंत तक खड़ीबोली काव्य का उपयुक्त माध्यम बनने में प्रायः असमर्थ ही थी—न उसमें वांछित मादंब और माधुर्य था और न आवश्यक अभिव्यंजना-क्षमता। भारतेन्दु ने अपनी कुछ कविताओं में उसका उपयोग किया था, किंतु वे प्रयोग से आगे नहीं बढ़ सके, उनकी काव्यात्मक आत्माभिव्यक्ति का उपयुक्त माध्यम ब्रजमाधुरी ही थी। उनकी काव्य-भाषा के विविध रूपों का विश्लेषण करने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि खड़ी बोली को एक तो वे प्रायः सामाजिक काव्य—विशेषकर उसमें निहित व्यंग्य-वक्रता आदि के ही उपयुक्त मानते थे और दूसरे उनकी धारणा कदाचित् यह भी थी कि हिंदी के अपने प्रिय छंदों में उसका निर्वाह कठिन है। अतः भारतेन्दु ने तो केवल दिशा-निर्देश ही किया था। आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी ने अधिक विश्वास और सकल्प के साथ इस कार्य को हाथ में लिया और स्वयं रचना कर तथा अनेक कवियों को प्रेरित कर अपने युग की सबसे विषम साहित्यिक विडम्बना का समाधान करने का प्रयत्न किया। किंतु अभीष्ट काव्य-प्रतिभा के अभाव में उनका यह संकल्प भी बौद्धिक प्रयासों से आगे नहीं बढ़ सका : उनके युग के अनेक कवि अपने अनगढ़ प्रयत्नों द्वारा काव्य-रसिकों के सदेहों को ही पुष्ट कर रहे थे। इस चुनौती को उस युग के तीन-चार कवि ही स्वीकार करने में सफल हो सके—देवीप्रसाद पूर्ण, हरिऔध, मैथिलीशरण गुप्त। इनमें से पूर्णजी की खड़ी बोली का निर्माण प्रायः ब्रजभाषा के तत्त्वों से ही हुआ है—अर्थात् उसमें माधुर्य और मादंब का समावेश तो हो गया है, परंतु नई सवेदनाओं और विकासशील सौंदर्य-बोध को अभिव्यक्त करने योग्य वैविध्य और वैचित्र्य से पूर्ण व्यंजनाओं का अभाव है। इसी प्रकार हरिऔध की भाषा संस्कृत के निकट पहुँच गई है। कहने का अभिप्राय यह है कि पूर्ण की खड़ीबोली ब्रजभाषा का रूपांतर थी और हरिऔध की भाषा संस्कृत का—पहली में ब्रजभाषा की व्यंजना और सगीत था और दूसरी में संस्कृत का : खड़ीबोली की काव्योचित व्यंजना और सगीत का—एक शब्द में, उसके अपने सहज गुण-शोषों से युक्त काव्य-व्यक्तित्व का—विकास अभी होना था। इसका श्रेय—प्रारम्भिक श्रेय—मैथिलीशरण गुप्त को ही प्राप्त है। और उनकी यह भाषा निरंतर विकासशील रही; वास्तव में काव्य-भाषा के रूप में खड़ीबोली के विकास का विभिन्न सोपानों से चिह्नित पूरा इतिहास मैथिलीशरण गुप्त के काव्य में एकत्र मिल जाता है। ऐतिहासिक दृष्टि से

इस प्रकार के गौरव के भागी कुछ ही कवि होते हैं—आधुनिक युग में इस प्रकार का दूसरा उदाहरण रवीन्द्रनाथ में मिलता है : मैं केवल ऐतिहासिक भूमिका की ही बात कर रहा हूँ, दोनों अत्यंत भिन्न कवियों की भाषा में साम्य की स्थापना नहीं कर रहा।

व्यापक काव्यफलक : सर्वांगीण जीवन का चित्रण

मैथिलीशरण गुप्त का काव्यफलक अत्यंत व्यापक है। भारतीय इतिहास के अतीत और वर्तमान दोनों पर उनकी दृष्टि रही है। अतीत के भी अनेक स्तर और चरण हैं। रामायण-महाभारत-काल के साथ उनका विशेष रागात्मक संबंध है। राज-पूत-इतिहास के प्रति भी उनका आकर्षण कम नहीं है। इनके प्रतिरिक्त वैदिक युग और बौद्ध-काल से भी कई कथानक उन्होंने सोत्साह ग्रहण किये हैं। इसमें वर्तमान तो उनकी युग-चेतना का केंद्र है ही। वास्तव में उनका कवि चाहे वैदिक युग की यात्रा करे या रामायण-महाभारत-काल की, उसका वर्तमान सदा उसके साथ जाता है। वर्तमान युग के भी कई चरण उन्होंने देखे थे—बाल्य-जीवन उनका पुनरुत्थान-काल में नीता, यौवन जागरण-सुषार युग में, प्रौढावस्था गांधीजी द्वारा संचालित राष्ट्रीय संघर्ष के वातावरण में, और जीवन का चौथा चरण स्वतंत्र भारत के नेहरू-युग में। वर्तमान युग के इन चारों चरणों के जीवन को उन्होंने, नजदीक से देखा, भोगा और आका है। जीवन के राष्ट्रीय, सामाजिक, सांस्कृतिक, धार्मिक—सभी पहलुओं का उनके काव्य में विस्तार से चित्रण है। एक ओर राष्ट्रीय जीवन के विभिन्न रूप और आंदोलन हैं—जैसे अतीत का गौरव-गान, भारत के भव्य स्वरूप की विविध झाकिया, अंगरेजी शासन के अत्याचार और उनके विरुद्ध संघर्ष, सत्याग्रह, सविनय अवज्ञा, किसान-मजदूर-आंदोलन, जेल-जीवन, स्वतंत्रता का उत्सव और उल्लास, विभाजन की विभीषिका, गांधी की हत्या, संसद् की गतिविधि, वर्द्धमान करो का वातक, महंगाई की समस्या, चीन का आक्रमण, राजभाषा का प्रश्न, आदि-आदि। दूसरी ओर सामाजिक जीवन के सभी पक्ष उनके काव्य के विषय बने हैं—जैसे सांप्रदायिकता और जातिभेद के अभिघात, हरिजन-समस्या, नारी की महत्त्व-प्रतिष्ठा, विधवा-विवाह, सामाजिक कुरीतियों का निवारण, शिक्षा और उसमें उत्पन्न अनेक प्रकार के अंधविश्वासों का उन्मूलन, परिवार-जीवन का विघटन और उसमें होने वाले परिवर्तन, पाश्चात्य संपर्क तथा उसके शुभ-अशुभ प्रभाव, नागर जीवन एवं ग्राम-जीवन आदि। इसी प्रकार हमारे सांस्कृतिक जीवन के अनेक पक्ष हैं जिन पर कवि ने अत्यंत मनोयोगपूर्वक प्रकाश डाला है—भारत के उत्सव, पर्व तीर्थ, परंपराएं और प्रथाएं, जातीय विश्वास और मान्यताएं, पश्चिम की सभ्यता और संस्कृति एवं ज्ञान-विज्ञान की क्रिया-प्रतिक्रिया आदि। और, उधर धार्मिक जीवन के विविध प्रश्नों में भी उसकी गहरी रुचि रही है—जैसे हिंदू धर्म के विभिन्न रूप, वैष्णव धर्म के तत्त्व, ज्ञान, कर्म, भक्ति-मार्ग, सगुण-निर्गुण तथा साकार-निराकार के अथवा अवतारवाद के प्रश्न, बौद्ध, जैन, मुस्लिम धर्म और हिंदू धर्म के साथ उनका संबंध, प्रवृत्ति और निवृत्ति की समस्या, मोक्ष का स्वरूप, पुनर्जन्म, स्वर्ग-नरक की कल्पना आदि। कहने का अभिप्राय यह है कि गुप्तजी का काव्य एक महान् राष्ट्र के

इतिहासव्यापी जातीय जीवन का सर्वांगीण चित्रण प्रस्तुत करता है : देश और काल में जीवन का ऐसा विस्तार, रूप और परिमाण की दृष्टि से जीवन का ऐसा वैविध्य, आधुनिक भारतीय भाषाओं के कम ही कवि प्रस्तुत कर पाए हैं।

युग-प्रतिनिधि कवि

गुप्तजी गांधी-युग के प्रतिनिधि कवि हैं : अपने जीवन के प्रौढिकाल में ही वे इस गौरव के अधिकारी हो गए थे। आधुनिक काल के इतिहास का सबसे अधिक महत्वपूर्ण चरण वस्तुतः गांधी-युग ही है और उस युग का प्रतिनिधित्व एक सीमा तक संपूर्ण आधुनिक काल का प्रतिनिधित्व भी माना जा सकता है। गांधी-युग की प्रायः समस्त मूल प्रवृत्तियाँ—राष्ट्रीय, सामाजिक और सांस्कृतिक आंदोलन—गुप्तजी के काव्य में प्रतिफलित हैं, और यह प्रतिफलन प्रत्यक्ष भी है तथा परोक्ष भी। 'भारत-भारती', 'स्वदेश-संगीत', 'हिंदू', 'बैतालिक', 'भगलघट', 'विश्व-वेदना', 'अजित', 'अनघ' आदि में युग-जीवन का स्वर मुखर है। यहाँ कवि ने अपने वातावरण की हलचल को प्रत्यक्ष रूप में बाणी दी है और आगे बढ़कर राष्ट्रकवि के दायित्व का पालन किया है। इनके अतिरिक्त 'जयब्रथव', 'साकेत', 'यशोधरा', 'जयभारत', 'सिद्धराज', 'नहुष', 'कुणालगीत', 'दिवोदास', 'पृथिवीपुत्र' आदि में युग-चेतना अत्यंत प्रखर है, परंतु वह प्रच्छन्न है। गुप्तजी अपने युग-जीवन के प्रति अत्यंत जागरूक थे। यद्यपि उनके सत्कार मूलतः सामंतीय थे और उनके घर का वातावरण वैष्णव भावनाओं से आपूर्ण था, तथापि वे समय के साथ चलने का निरंतर प्रयत्न करते थे—देश के विभिन्न आंदोलनों को समझने-परखने का वे बराबर प्रयत्न करते रहे। उनकी प्रतिक्रिया प्रायः प्रखर और प्रबल होती थी और उन्हें काव्य में प्रतिफलित करना उनके कवि-धर्म का अंग बन गया था। गांधी-युग की समस्याओं का प्रेमचंद ने भी चित्रण किया है और उधर अपने ढंग से प्रसाद ने भी। इनमें प्रेमचंद की दृष्टि प्रायः बहिर्मुखी ही थी—अर्थात् उनकी चेतना राजनीतिक-सामाजिक ही अधिक थी। प्रसाद की दृष्टि अंतर्मुखी थी और कवि-जीवन की प्रौढ तक पहुँचते-पहुँचते उनकी चेतना एकांत रूप में सांस्कृतिक बन गई थी : गांधी-युग की प्रायः सभी प्रमुख समस्याओं को उन्होंने ग्रहण किया है, परंतु उनके बहिरंग रूप में कवि की रुचि नहीं है। अपने नाटकों में प्रसादजी ने उन्हें पूर्णतः सांस्कृतिक रूप में प्रस्तुत किया है और 'कामायनी' में आध्यात्मिक घरातल पर। पहले दो उपन्यासों—'ककाल' और 'तितली' में कथावस्तु की आवश्यकता के कारण प्रसाद उन्हें राजनीतिक-सामाजिक घरातल पर ग्रहण करते हैं, परंतु शीघ्र ही उनके बहिरंग रूपों को भेदकर उनमें निहित सांस्कृतिक तत्त्वों की शोध में प्रवृत्त हो जाते हैं। एक ही समस्या किस प्रकार प्रेमचंद के सामने सामाजिक-राजनीतिक रूप में आती है और प्रसाद के सामने सांस्कृतिक रूप में, इस तथ्य का स्पष्ट प्रमाण इन दो सहवर्ती लेखकों के उपन्यासों के वस्तु-विश्लेषणात्मक अध्ययन से अनायास ही मिल जाता है। मैथिलीशरण गुप्त की स्थिति मध्यवर्ती है, उनका दृष्टिकोण राष्ट्रीय-सांस्कृतिक है। उनमें न तो प्रेमचंद के समान व्यावहारिकता का आग्रह है और न प्रसाद की तरह

दार्शनिकता का। वस्तुतः उनकी राष्ट्रीय-सामाजिक चेतना वैष्णव संस्कारों के कारण एक ओर जहाँ प्रेमचंद की अपेक्षा अधिक समृद्ध बन गई है, वहाँ दूसरी ओर प्रसाद की प्रतिभा का गाभीर्य न होने पर भी उसमें सगुण-तत्त्व (रूप+गुण तत्त्व) अपेक्षाकृत अधिक है। प्रेमचंद में धर्म-भावना का अभाव है और प्रसाद में लोक-भावना का। अतः गांधी-युग में भारतीय लोक-चेतना का प्रतिनिधित्व गुप्तजी अपने इन दोनों सम-सामयिक महारथियों की अपेक्षा अधिक करते हैं। युग-चेतना और सांस्कृतिक चेतना का ऐसा मणिकाचन योग अन्यत्र प्राप्त नहीं होता।

समदिग्वृत्ति और ऊर्ध्वगति का संतुलन

गुप्तजी की प्रतिभा जितनी संग्रहशील थी उतनी ही विकासशील भी। उसमें प्रगति और परंपरा, स्थिरता और गति, दोनों का समन्वय था। एक ओर जहाँ वह अतर्क्य श्रद्धा के साथ भारत की प्राचीन संस्कृति के सारतत्त्वों का निरंतर संचय करती रही, वहाँ दूसरी ओर देशकाल की प्रवृत्तियों के अनुकूल जीवन के नवीन सत्यों को भी उत्साहपूर्वक स्वीकार करती रही। उनकी आस्था दृढ़ थी, किंतु जड़ नहीं थी। उसमें परिस्थिति के अनुकूल विकसित होने की सहज शक्ति विद्यमान थी। परिवर्तन को वे सहज रूप में स्वीकार करते थे, लेकिन उसे ही एकमात्र सत्य मानना उनके संस्कारों के विरुद्ध था। जीवन के शाश्वत तत्त्वों को वे दृढ़ता के साथ पकड़े हुए थे, परंतु उनके संशोधन और अनुकूलन से उन्हें परहेज नहीं था। अपने युग की नवीन-से-नवीन प्रवृत्ति के प्रति वे जागरूक थे। उनकी स्वीकृति की परिधि व्यापक थी, परंतु स्वत्व से विचलन की संभावना उसमें नहीं थी। वास्तव में सच्चे हिंदू आस्तिक के समान वे नव-नव तत्त्वों को स्वीकार करते रहे, परंतु यह स्वीकृति उनके लिए स्वधर्म के विस्तार और विकास की प्रक्रिया से अधिक नहीं थी। युग-धर्म के अनुकूल स्वधर्म का विस्तार उनके लिए सहज काम्य था, पर स्वधर्म को त्याग कर युग-धर्म का ग्रहण उनके लिए असंभव था। इसका एक स्पष्ट प्रमाण है गांधी-दर्शन के साथ उनका संबन्ध। आप देखेंगे कि गांधी-दर्शन और गांधी-नीति के वे ही तत्त्व उन्होंने ग्रहण किए हैं, जो वैष्णव धर्म की परिधि में आते हैं। यही बात बौद्ध दर्शन के विषय में भी कही जा सकती है। बौद्ध धर्म के भी वे ही गुण कवि को स्वीकार्य हो सके हैं जिनकी वैष्णव भावना के साथ संगति बैठ जाती है। बौद्ध दर्शन को वास्तव में उन्होंने वैष्णव भावना के रंग में रंग-कर ही स्वीकार किया है। उनकी चेतना निश्चय ही प्रगतिशील थी, परंतु प्रगति का अर्थ उनके लिए समदिग्वृत्ति मात्र नहीं था। इस प्रगति-भावना में ऊर्ध्वगति की स्पृहा निश्चय ही अतर्निहित थी। प्रगति के विषय में उनकी धारणा समदिग्वृत्ति और ऊर्ध्वगति के संतुलन के पक्ष में ही थी। 'इससे लाभ तो हुआ ही किंतु हानि भी कम नहीं हुई। जीवन के समदिक् विकास पर केन्द्रित रहकर प्रेमचंद की दृष्टि जिस प्रौढ़ यथार्थ-बोध और उस पर आश्रित स्वस्थ सामाजिक चेतना का अर्जन कर सकी वह मैथिलीशरण गुप्त के लिए अप्राप्य रही। इसी प्रकार ऊर्ध्व विकास की स्पृहा ने प्रसाद को जो गंभीर तत्त्व-बोध प्रदान किया था उससे भी गुप्तजी प्रायः वंचित रहे।

यह तो हुआ ऋण-पक्ष । घन-पक्ष यह है कि उपर्युक्त संतुलन के फलस्वरूप उनकी कला प्रेमचंद की कला की अपेक्षा अधिक समृद्ध एवं भव्य बन गई और प्रजाद की कला की अपेक्षा सामान्य जीवन-परिवेश के अधिक निकट आ गई ।

जीवन-मूल्य और काव्य-मूल्य

संश्लिष्ट रूप में हम यह सकते हैं कि मैथिलीशरण गुप्त के व्यक्तित्व का निर्माण सहज मानव-धरातल पर आधुनिक युग की सांस्कृतिक-नैतिक चेतना और मध्य युग की वैष्णव भावना के संयोग से हुआ था । अतः उनके जीवन-मूल्यों में मानव-मूल्य, सांस्कृतिक मूल्य और धार्मिक मूल्य परस्पर अनुस्यूत हैं । उनके आधारभूत मूल्य तो मानव-मूल्य ही हैं, किंतु उन पर नैतिक तथा धार्मिक मूल्यों का गहरा प्रभाव है । ये जीवन-मूल्य ही उनके काव्य में प्रतिफलित हुए हैं, अथवा यों कहना चाहिए कि इन्हीं के आधार पर उनके काव्य-मूल्यों में प्रेय की अपेक्षा श्रेय का प्राधान्य है—और सही शब्दों में, जीवन में जिस प्रकार प्रेय श्रेय की ओर उन्मुख है, उसी प्रकार काव्य में भी आनंदवादी मूल्यों की अपेक्षा कल्याणकारी मूल्यों की प्रतिष्ठा है, अर्थात् उनके काव्य में प्रीति की भावना कल्याण की कामना से अनुशासित रहती है । प्रीति का यहां तिरस्कार नहीं है, किंतु वह जीवन की सिद्धि न होकर साधना में ही अंतर्मुक्त है । अपनी संग्राहक प्रवृत्ति के कारण छायावाद का थोड़ा-बहुत प्रभाव तो गुप्तजी ने अवश्य ग्रहण किया था, किंतु उसके रोमानी मूल्यों को स्वीकार करना उनके काव्य-संस्कारों के अनुरूप नहीं था । इसीलिए उनकी कविता में आत्मा के उल्लास और विचार-कल्पना की गरिमा के स्थान पर भावना के क्षेत्र में वैष्णव मन की द्रवणशीलता अथवा मानव-करण और विचार के क्षेत्र में औचित्य-कल्पना ही प्रमुख रही । उनकी काव्य-चेतना के लिए रम्य और अद्भुत का विशेष आकर्षण नहीं था । उन्हें तो जीवन के प्रकृत, मानवीय और हितकर तत्त्व ही प्रिय थे । उदात्त के प्रति उनके मन में भी संभ्रम का भाव था, लेकिन उनके उदात्त का विकास प्रकृत लौकिक भूमि पर ही हुआ । वे अविकल रूप से आदर्शवादी थे, पर उनका आदर्शवाद स्वच्छंद कल्पना की सृष्टि न होकर सहज मानवगुणों के विकास का ही पर्याय था । उनकी आस्तिक भावना वस्तुतः सगुण और द्वैत से वंछी हुई थी इसलिए अद्वैत-दर्शन की विराट् कल्पनाएं उनके काव्य में नहीं मिलती । इस प्रकार उनकी उदात्त भावना भी मानव-सापेक्ष ही थी । कहने का अभिप्राय यह है कि गुप्तजी के जीवन-मूल्यों के अनुरूप उनके काव्य-मूल्य भी मूलनः आदर्शवादी ही थे—इस आदर्शवाद का आधार था मानववाद, जो एक ओर सगुण धर्म-भावना में पोषित था और दूसरी ओर जागरण-मुधार युग की राष्ट्रीय-नैतिक चेतना से अनुशासित था । इन काव्य-मूल्यों में रोमानी तत्त्व तो गौण थे ही, साथ ही लोक-जीवन के नैकट्य के कारण शुद्ध आभिजात्यवादी तत्त्वों के प्रति भी विशेष आग्रह नहीं था । वास्तव में, भारतीय जीवन में बीसवीं शती के प्रथम चरण में उद्बुद्ध जागरण-मुधार की नव-चेतना की परिणति जिन जीवन मूल्यों में हुई थी, उन्हीं का पूर्ण प्रतिफलन हमें गुप्तजी के काव्य में मिलता है ।

जीवन-दर्शन

कवि के जीवन और व्यक्तित्व के समान उनका जीवन-दर्शन भी एक खुला पृष्ठ था। वे वैष्णव थे—कुल परंपरा के अनुसार रामानंदी श्री-संप्रदाय के अनुयायी थे और विशिष्टाद्वैत उनका मान्य दर्शन था। युग के प्रभाव से यद्यपि वे सांप्रदायिकता से ऊपर उठ गये थे, तथापि अनन्य-भावना उनकी अब तक अविचल रही—अन्य संप्रदायो और धर्मों के प्रति उनका दृष्टिकोण सर्वथा उदार था—इसमें सदेह नहीं, किंतु उनकी अनन्यता इतनी स्पष्ट थी कि उन्हें स्मार्त वैष्णव भी कहना कदाचित् ठीक नहीं होगा। पिता की मधुर भावना को वे अपने स्वभाव और युग-धर्म के प्रभाव के कारण ग्रहण नहीं कर सके, मर्यादा और आदर्श में उनकी अटूट निष्ठा निरंतर बनी रही। अतः देव-काल के अनुरूप, मानववादी विचारधारा से प्रेरित, राष्ट्रीय और सामाजिक भावना का विकास उनकी चेतना में अनायास हो गया था और श्री-संप्रदाय द्वारा पोषित मर्यादावादी लोक-धर्म के अंतर्गत उसका समावेश कर लेना उनके लिए अत्यंत सरल था। इस प्रकार कुल-धर्म और युग-धर्म के संयुक्त प्रभाव से कवि के जिस जीवन-दर्शन का निर्माण हुआ उसे हम धार्मिक मानववाद, या और सही शब्दों में 'वैष्णव मानववाद' कह सकते हैं।

काव्य के स्थायी तत्त्व और उनके आधार-स्रोत

मैथिलीगरणजी मानव-संबंधों के कवि थे। युग-धर्म के अनुरूप उन्होंने भी राष्ट्रीय-नैतिक आंदोलनों को काव्य का विषय बनाया था, किंतु उनकी काव्य-चेतना मानव-संबंधों के चित्रण में ही आत्मलाभ करती थी। युगीन आंदोलन तो परिवेश मात्र थे। उनके काव्य का सुवर्ण-काल—साकेत-यशोधरा का रचना-काल—छायावाद के भी उत्कर्ष का युग था। छायावाद के प्रभाव से सौंदर्य के प्रति उनका आकर्षण बड़ा अवश्य और प्रकृति तथा मानव के रूप-चित्रों में पहले की अपेक्षा कहीं अधिक वृद्धि भी हुई, फिर भी यह कवि की प्रकृत भूमि नहीं थी। गुप्तजी प्रकृति के कवि नहीं हैं और न व्यापक अर्थ में उन्हें सौंदर्य का ही कवि कहा जा सकता है। प्रसाद के काव्य में उपलब्ध रूप-यौवन के चित्र, पंत की सूक्ष्म सौंदर्य चेतना अथवा निराला की अमूर्त रूप-व्यंजना गुप्तजी के काव्य में नहीं मिलेगी। इसी प्रकार गुप्तजी दर्शन के कवि भी नहीं हैं: गंभीर विचार का औदात्य या तत्त्वज्ञान का शुभ्र प्रकाश उनकी कविता में प्रायः दुर्लभ है। और, न मन की सरल वीचियों से क्रीड़ा करने या अवचेतना की अतल गहराइयों का अवगाहन करने में ही इस कवि को रस आता है। कवि की वृत्ति तो मानव-मानव के बीच प्रवृत्तिजात रागात्मक संबंधों में ही रमती है। वैष्णव धर्म के अनुकूल गृहस्थ या परिवार ही उसकी भावना की मुख्य श्रीढाभूमि है। जीवन का संपूर्ण लाभ—ऐहिक और आधुनिक सिद्धि—गृहस्थ की रसमयी परिधि में ही प्राप्त है। मानव के प्रति ऐसा सहज अनुराग आधुनिक काव्य में अन्यत्र दुर्लभ है। वैसे यह युग ही मानववाद का युग है और प्रायः सभी कवियों ने मानव का गौरव-मान किया है परंतु वह सिद्धांत-कथन अविक है। गुप्तजी ने मानव का स्तवन शायद ही कही किया हो किंतु मानव-

हृदय की संपूर्ण विवृतियों को वह अनायास ही स्वीकार करते रहे हैं। मानव-संबंधों का मूल आधार है प्रेम या राग जिसका विपरीत रूप है द्वेष। प्रायः सभी संबंधों या भावों का निर्माण इन्हीं दो वृत्तियों से होता है—अनेक संबंधों में तो राग या द्वेष का ही प्रसार मिलता है और शेष संबंध ऐसे हैं जिनका निर्माण इन दोनों के भिन्नानुपातिक योग से होता है। मौलिकता और प्रबलता के आधार पर रति, उत्साह, शोक आदि कुछ-एक स्थायी भाव ही साहित्य में उभरकर आए हैं और इनमें भी रति का प्राधान्य रहा है, विश्व-साहित्य का अधिकांश शृंगार को ही समर्पित है। गुप्तजी के काव्य में भी शृंगार को यथोचित स्वीकृति मिली है, किंतु वह गार्हस्थ्य जीवन का एक अंग मात्र है—रीति-कवियों अथवा परवर्ती गीतकारों की भांति गुप्तजी ने शृंगार को जीवन का साध्य मानकर स्वतंत्र महत्त्व कभी नहीं दिया। अपने युग-जीवन और व्यक्ति-जीवन की परिस्थितियों के कारण करुणा का भाव उनके काव्य में प्रमुख हो गया है, परंतु करुणा को उन्होंने रोमानी कवियों की भांति न तो निरपेक्ष भाव के रूप में ग्रहण किया है और न आधुनिक कवियों की भांति उसे युग-कुंठा और व्यक्ति-कुंठा का स्थायी भाव ही माना है। उनकी करुणा वस्तुतः मानव-हृदय के परिष्कार का साधन है, करुणा-जल से प्रक्षालित मानव-संबंध स्वच्छ बन जाते हैं। उर्मिला और यशोधरा की करुणा अयोध्या और कपिलवस्तु के पारिवारिक जीवन को शुद्ध करती हुई संपूर्ण देश और विश्व के बातावरण को शुद्ध करती है। अतः करुणा को जो महत्त्व मिला है वह भी निरपेक्ष नहीं है—मानव-करुणा को कवि ने मानव-संबंधों के स्थायी भाव के रूप में ही गौरव दिया है। इस प्रकार प्रेम और करुणा व्यापक रूप में गुप्तजी के काव्य के स्थायी भाव हैं; द्वेष-वृत्ति की उपेक्षा नहीं है, किंतु उसका राग में ही परिमार्जन करने का प्रयत्न प्रायः किया गया है। अपने समकक्ष और समसामयिक कवियों से गुप्तजी का वैशिष्ट्य यह है कि इन भावों तथा इनके असंख्य सहज-प्रबल रूपों का वे न तो दार्शनिक-मनोवैज्ञानिक विवेचन करते हैं और न उनका अंतर्मुख विश्लेषण ही करते हैं—जैसा हरिऔध ने 'प्रियप्रवास' में किया है या प्रसाद ने 'कामायनी' में या निराला ने 'तुलसीदास' में। प्रावश्यकता पड़ने पर कभी कहीं ऐसे प्रसंग आ जाएं तो दूसरी बात है, परंतु उनकी कवि-वृत्ति इनमें नहीं रमती। उनकी रूचि तो वस्तुतः इन भावों के व्यक्त रूपों में है जो मानव-संबंधों में प्रतिफलित होते हैं। आध्यात्मिक और रागात्मक दोनों ही क्षेत्रों में वे सगुण के उपासक हैं। छायावादी कवियों को भाव का निर्गुण रूप ही अधिक प्रिय है, पर गुप्तजी की उबर प्रवृत्ति नहीं है। समाज और परिवार के संदर्भ में ही भाव का अर्थ है—संदर्भ से विच्छिन्न भाव की सत्ता उनके लिए नहीं है। एक ही भाव किस प्रकार समाज और गृहस्थ के सुख-दुःखमय परिवेश में नाना प्रकार के करुण-मधुर रूप धारण करता रहता है, इसकी जितनी सहज अनुभूति मैथिलीशरण गुप्त को है, उतनी कम ही कवियों को नसीब है। इस दृष्टि से तुलसी के वाद केवल उन्हीं का नाम आता है।

रस-कल्पना

मैथिलीशरण गुप्त की रस-व्यंजना पर विचार करते समय अनायास ही आचार्य रामचन्द्र शुक्ल की रस-कल्पना पर ध्यान चला जाता है। शुक्लजी ने भी रस की सगुण कल्पना की है—अर्थात् उनके अनुसार रस का सम्यक् परिपाक चित् या चित्त की अतर्भूमिका पर नहीं, वरन् जीवन में व्यक्त मानव-संबंधों में ही संभव है। शुक्लजी की यह धारणा अभिनव आवि की एकांत आत्मनिष्ठ रस-कल्पना से भिन्न है—वरन् यह कहना अधिक सगत होगा कि शुक्लजी की रस-कल्पना अभिनव की रस-कल्पना का बहिर्मुख प्रसार है। बहिर्मुख होते ही इस रस-कल्पना के लिए नैतिक विधान स्वीकार करना अनिवार्य हो जाता है। आत्मास्वाद के रूप में रस की कल्पना तो आत्म-विभ्राति की अवस्था की ही पर्याय है जो नीति और आचार के नियमों से मुक्त है। परंतु जहां उसका प्रतिफलन मानव-व्यापारों के भीतर होता है, वहां इन व्यापारों का अनुशासन करने वाले नियम स्वतः ही उसकी परिधि में प्रवेश कर जाते हैं। इसी-लिए अधिकांश प्राचीन आचार्यों ने भी, जिनकी दृष्टि व्यावहारिक थी, औचित्य को रस के उपनिषद् के रूप में स्वीकार किया है और भाव की अनुचित प्रवृत्ति को रसाभास की सजा दी है। स्वयं अभिनवगुप्त ने भी व्यवहार के धरातल पर यही व्यवस्था स्वीकार की है। फिर भी, रस की शास्त्रीय कल्पना में नीति की स्वीकृति मात्र ही माननी चाहिए—रस अपने शुद्ध रूप में नैतिक चेतना नहीं है। किंतु शुक्लजी, जिनकी काव्यदृष्टि और रसदृष्टि का निर्माण तुलसी के काव्य के आधार पर हुआ है, रस को मूलतः नैतिक चेतना ही मानते हैं। अभिनवगुप्त जहां नैतिक चेतना को महत्त्व देते हुए भी परिणति या भोग की अवस्था में रस को नैतिक मूल्यों से ऊपर मानते हैं, वहां शुक्लजी नैतिक मूल्यों से अतीत रस की कल्पना नहीं कर सकते—नहीं करना चाहते। वास्तव में यह अद्वैत और द्वैत भावना का अनिवार्य भेद है। गुप्तजी की रस-कल्पना आचार्य शुक्ल की रस-कल्पना के निकट है जबकि प्रसाद की धारणा अभिनवगुप्त की धारणा से प्रायः अमिन्न है। परंतु शुक्लजी के रस-चिंतन का प्रभाव गुप्तजी पर नहीं है, साम्य का आधार सगुण भावना पर आश्रित दोनों की समान दृष्टि ही है। इस प्रकार—गुप्तजी के काव्य में सिद्ध रस आत्मभोग का पर्याय न होकर आचार-नियमों से अनुशासित जीवन-रस या गार्हस्थ्य-रस का ही पर्याय है।

प्रस्तुत कवि की रस-व्यंजना का मूल आधार स्थायी भाव ही है। आधुनिक युग में विकसित मानव-चेतना की सूक्ष्म-तरल विवृतियों से उसकी रस-सामग्री का निर्माण नहीं होता। उसके आधार-तत्त्व हैं—मौलिक मनोवेग, जो मानव-जीवन की आदिम वासनाओं के व्यक्त रूप हैं। उनमें स्वभावतः ही एक प्रकार की प्राकृतिक शक्ति और ऊर्जा मिलती है। नागर मन की परिष्कृत भाव-गंध के स्थान पर सहज आवेग का ज्वार ही यहां प्रबल है। अतः गुप्तजी के काव्य में रस-व्यंजना प्रायः परिपाक-रूप में ही मिलती है। प्रबल-कवि होने के कारण उनके काव्य में रस प्रायः अपने संपूर्ण परिकर को लेकर ही उपस्थित होता है और कवि के अपने स्वभाव में आवेग का प्राधान्य होने के कारण रस-परिपाक का आधार प्रायः स्थायी भाव ही रहता है।

पंत और महादेवी जैसे सूक्ष्मचेता कवि जहाँ मन के किसी सूक्ष्म-तरल संचारी को लेकर रस की सर्जना में प्रवृत्त होते हैं, बिहारी जैसे कवि जहाँ सौंदर्य के किसी वस्तु-चिह्न से प्रेरित होकर रस का विधान करते हैं, निराला और प्रसाद जैसे कवि जहाँ किसी उदात्त विचार या कल्पना की रागात्मक परिणति द्वारा रस की सिद्धि करते हैं, वहाँ मैथिलीशरण के काव्य में रस का उद्रेक सीधा उसके मूल उत्स—स्थायी भाव—से ही होता है। फलतः उसमें प्रबलता, विस्तार और गहराई अधिक रहती है, सूक्ष्मता और परिष्कार कम। यह एक रोचक विडम्बना ही है कि मैथिलीशरण गुप्त की रस-व्यंजना अपने प्रिय कवि कालिदास की अपेक्षा भवभूति के अधिक निकट पड़ती है।

कला

कला के क्षेत्र में मैथिलीशरण गुप्त की सफलता मुख्यतः प्रबंध कवि के रूप में या कथा-कवि के रूप में है। वास्तव में मानव-संबन्धों के कवि की अभिव्यक्ति का प्रकृत माध्यम कथा ही हो सकती है। ललित कल्पना के विलास में अथवा शब्द-अर्थ के चमत्कार में कवित्व का अनुसंधान करने की अपेक्षा घटना के ही मर्म का उद्घाटन करना उनके कवि-स्वभाव के अधिक अनुकूल था। प्रसाद ने जहाँ घटना के अनुभूत्यात्मक रूप पर बल दिया है वहाँ गुप्तजी को प्रायः अनुभूति का घटनात्मक रूप ही प्रिय था। अतः आधुनिक कवियों में—वास्तव में प्राचीन और नवीन सभी कवियों में—वस्तु-संयोजन तथा वृत्तवर्णन की ऐसी अपूर्व क्षमता प्रायः दुर्लभ ही है। प्रसाद और निराला जैसे छायावादी कवियों की कल्पना जहाँ भाव, चिंतन और विचार के समृद्ध सूत्रों से विच्छिन्न होकर शुद्ध वृत्तवर्णन की भूमिका पर उतरते ही हतप्रभ हो जाती है, वहाँ गुप्तजी की प्रतिभा वृत्तों के नियोजन मात्र में रोचकता उत्पन्न कर देती है। युग-वर्म के अनुरूप सुंदर और मौलिक विचारों को प्रसंग रूप में परिणत करना उनके लिए अत्यंत सरल कार्य था। अनेक प्रसंगों के घटाटोप में से सरस का निर्वाचन और नीरस का त्याग कर केंद्र-बिंदु का अनुसंधान वे अनायास ही कर लेते थे। किसी भी कथा की नाटकीय संभावनाओं की परख उनमें अद्भुत थी। प्राचीन कथा को वर्तमान जीवन के अनुरूप ढालने का उन्हें सहज अभ्यास हो गया था; बिना किसी श्रम के ही वे प्राचीन कथाओं का रूपांतर कर सकते थे। कुतक ने प्रकरण-वक्रता और प्रबंध-वक्रता के जिन रमणीय रूपों का विवेचन किया है, प्रायः उन सभी के रोचक उदाहरण मैथिली-शरण गुप्त के कथा-काव्यों में मिल जाते हैं। इस कवि की कल्पना सूक्ष्म-तरल ऐंद्रिय विवो की रचना करने की अपेक्षा परिवेश और प्रसंग की उद्भावना में या उससे भी व्यापक घरातल पर वस्तु-विधान में अधिक फलवती होती है। कथा के क्षेत्र में अपनी इन मौलिक उद्भावनाओं को आकार देने के लिए कवि ने अनेक काव्य-रूपों का सफल आविष्कार भी किया है। 'यशोधरा' का काव्यरूप परंपरागत विधाओं से भिन्न है। 'यशोधरा' के चरित्र को केंद्र मानकर उसके जीवन के अंतर्द्वन्द्व और विरह-वात्सल्य को—नाट्यपक्ष और प्रगीत पक्ष दोनों को—एक साथ अभिव्यक्ति प्रदान करने के लिए प्रगीतात्मक प्रबंध-नाट्य की विधा की उद्भावना की गई है। इसी प्रकार 'द्वार'।

मे कथा के वाहक विभिन्न पात्रों की मनःस्थिति के क्रमबद्ध उद्घाटन के द्वारा एक समूचे युग के अंतर्द्वन्द्व को चित्रित किया गया है—मानो अनेक एकालापो (मोनोलॉग) को अन्वित कर नृत्य-नाटक की रचना की गई हो। इसी तरह 'कुणालगीत', 'दिवोदास', 'पृथ्वीपुत्र' आदि की विधाएं भी अपने-आप में स्वतंत्र हैं जिनमें गीतो अथवा उपस्थापित प्रसंगों के द्वारा आख्यान की प्रस्तावना की गई है। समसामयिक काव्य-चेतना से प्रभावित होकर प्रगीत-रचना भी कवि ने की है और क्रमशः प्रगीत-कला में नैपुण्य भी प्राप्त कर लिया है—'साकेत' एवं 'यशोधरा' के अनेक गीत इसके प्रमाण हैं। परंतु शुद्ध प्रगीत-रचना उसकी प्रवृत्ति के अनुकूल नहीं है—उसका गीत भी प्रायः किसी-न-किसी संदर्भ से भारित होकर आख्यान का प्रत्यक्ष या परोक्ष वाहक बन जाता है। इसी प्रकार वास्तव में गुप्तजी की कला मूलतः वास्तुकार की कला थी—मूर्तिकार के गुण भी उसमें पर्याप्त मात्रा में थे जितने कि वास्तुकला के लिए अपेक्षित होते हैं, किन्तु रत्नकार की बारीकी उसमें नहीं थी। अतः जो कला-रसिक शब्द-चित्र या उक्ति-चारुत्व के आधार पर मैथिलीशरण की काव्य-कला की आलोचना करते हैं, वे रत्न-कला के प्रतिमानों से वास्तुकला के मूल्यांकन का दुष्प्रयास करते हैं।

काव्य-भाषा

मैथिलीशरण गुप्त की काव्य-भाषा के विषय में मर्मज्ञों में तीव्र मतभेद है। शब्दार्थ के पारखियों का एक वर्ग ऐसा है जिसका आवर्ण है रीतिकवियों की भाषा—मतिराम, बिहारी, देव की भाषा या पंथ की भाषा जिसमें प्रत्येक शब्द तराश और खरादकर वाक्य में जड़ा जाता है, जहां शब्द के चित्रगुण और सगीतगुण का महत्त्व उसकी व्यंजना-शक्ति से कम नहीं माना जाता। दूसरा वर्ग उनका है जो भाषा के व्यवहार-गुण—मुहावरे और अर्थवत्ता को ही प्रमाण मानते हैं और सामान्य प्रयोग की संभिभावों तथा शब्दावली की परिधि के भीतर ही काव्य-भाषा की व्यंजना-शक्ति की संभावनाओं पर बल देते हैं। ये लोग रीतिमयी भाषा का विरोध इस आधार पर करते हैं कि उसमें तराश और खराद से जीवन की शक्ति क्षीण हो जाती है। दिनकर, बच्चन और अज्ञेय ने इसी तर्क के आधार पर छायावाद की भाषा का विरोध किया है और आज भी कर रहे हैं। इनमें से पहला वर्ग गुप्तजी की भाषा का विरोधी है और दूसरा वर्ग समर्थक। वास्तव में, गुप्तजी व्यवहार की भाषा को ही आधार मानकर चलते हैं और उसी के गुणों का उनकी काव्य-भाषा में प्राधान्य रहा है। आरम्भ में भाषा की प्रकृत शक्ति और शुद्धता, जिसके परिणामी गुण हैं स्वच्छता और स्पष्टता, उनकी काव्य-भाषा में मुख्य थे और उसका वाक्य-विन्यास गद्य-शैली के निकट था। क्रमशः उसकी लाक्षणिक शक्तियों का विकास हुआ और व्यंजना की क्षमता में भी वृद्धि हुई किन्तु प्रतीक-गुण और सगीत-गुण का विशेष विकास फिर भी नहीं हो सका। व्यवहार-भाषा की परिधि के भीतर, जन-संपर्क से प्राप्त शक्ति को सुरक्षित रखते हुए शब्दों और प्रयोगों को कल्पना-तत्त्व तथा राग-तत्त्व से गन्धित कर, उन्होंने अपने लिए जिस माध्यम का निर्माण किया उसमें छायावाद की भाषा और रीति-काव्य की भाषा

का-सा मार्दव, श्रुति-सौंदर्य और ग्रीष्मज्वल्य फिर भी नहीं आ सका, परंतु वह भाषा जीवत प्रयोगों की प्राणवत्ता से सयुक्त बलिष्ठ भाषा थी, जिसमें व्याकरणिक शुद्धता के भीतर ही अद्भुत समासगुण का समावेश हो गया था। कवि-जीवन के अंतिम चरण में—‘द्वापर’ और ‘सिद्धराज’ के बाद की कृतियों में तो भाषा एकदम कवि की अनुवर्तिनी बन गई है, कवि अत्यंत सहज रूप में ऐसी संगठित भाषा का प्रयोग करता है जिसमें अर्थ-व्यंजना के लिए कम-से-कम शब्दावली का प्रयोग है किंतु संप्रेषण-शक्ति में किसी प्रकार की क्षति नहीं हुई। गुप्तजी की काव्य-भाषा के सामान्यतः तीन सोपान हैं। १. शुद्ध-स्वच्छ, गद्य-कल्प, व्याकरण-सम्मत रूप, जो ‘भारत-भारती’ वर्ग की कृतियों में प्राप्त होता है, २. संस्कृत की तत्सम शब्दावली से अलंकृत लक्षणा और व्यंजना के वैभव से संपन्न समृद्ध रूप, जो ‘साकेत’ वर्ग की रचनाओं में उपलब्ध है; ३. अत्यंत सश्लिष्ट समास-गुण-युक्त रूप, जो ‘युद्ध-हिंडिबादि’ वर्ग की रचनाओं में मिलता है। वास्तव में, काव्य-माध्यम के रूप में खड़ीबोली के भी विकास के ये ही प्रमुख सोपान हैं। शास्त्र की शब्दावली का आश्रय ले कर इस तथ्य को दूसरे ढंग से प्रस्तुत किया जा सकता है। प्रारंभिक अवस्था में कवि अभिधा पर निर्भर करता है—वह वाच्यार्थ को ही साज-संवार कर, स्पष्ट, प्रभावशाली रीति से विचार या भाव का कथन करता है—

हा, लेखनी ! हृत्पत्र पर लिखनी तुझे है यह कथा,
दृक्कालिमा में डूब कर तैयार हो कर सर्वथा।

(भारत-भारती)

दूसरे अवस्थान में अभिधा लक्षित चित्र और व्यंग्य अनुभूति की माध्यम मात्र बनकर रह जाती है और भाषा की कल्पनात्मक शक्ति तथा सवेदन-क्षमता की श्रीवृद्धि हो जाती है—

आप अवधि बन सकूं कहीं तो क्या फिर देर लगाऊँ,
मैं अपने को आप मिटा कर जा कर उनको लाऊँ।

(साकेत)

तीसरे सोपान पर पहुँचकर लक्षणा और व्यंजना अभिधा में ही अंतर्भुक्त हो जाती हैं—उनका पृथक् अस्तित्व अत्यंत क्षीण हो जाता है और तीन शक्तियों के स्थान पर सश्लिष्ट शब्द-शक्ति, जिसमें वाच्यार्थ, लक्ष्यार्थ और व्यंग्यार्थ की अविभाज्य-सी स्थिति रहती है, भाषा की प्रमुख माध्यम बन जाती है—

वीर-रस-भाव रखता हो युद्ध आदि में
रौद्र-भाव मध्य में, भयानक है अंत में,
और परिशिष्ट में तो है बीभत्स ही सदा।

(युद्ध)

इसे वास्तव में खड़ी बोली की—या किसी भी भाषा की—परिपक्व अवस्था मानना चाहिए जहाँ तीनों शक्तियाँ समाकलित हो जाती हैं।

मूल्यांकन

मैथिलीशरण गुप्त आधुनिक युग के प्रतिनिधि कवि हैं : एक संपूर्ण राष्ट्र की अत्यंत वैविध्यपूर्ण जीवन-चेतना को वाणी देने वाले महाकवि हैं—इसमें सदेह नहीं । पंत ने इसी विस्तार और वैविध्य को लक्ष्य कर उनके काव्य को तारापथ या स्वर्गगा के समकक्ष माना है—

सूर, सूर, तुलसी शशि—लगता मिथ्यारोपण,
स्वर्गगा तारापथ में कर आप के भ्रमण ।

इस प्रशस्ति की पहली पंक्ति पर विवाद हो सकता है, परंतु दूसरी पंक्ति के विषय में प्रतिवाद की संभावना नहीं है ।

कवि सियारामशरण गुप्त

सियारामशरण गुप्त की कविता का मैं लगभग पंद्रह वर्षों से निरंतर अध्ययन करता आया हूँ। वे मेरे प्रिय कवि नहीं हैं। मेरी और उनकी वृत्ति तथा जीवन-दृष्टि में इतना अधिक अंतर है कि मैं उनके काव्य में आत्मानुभूति का सुख प्राप्त नहीं कर पाता। फिर भी मेरे मन में उनके काव्य के प्रति विशेष श्रद्धा रही है, जैसी कि एक-साधारण रागी व्यक्ति के मन में किसी संत के व्यक्तित्व और उनकी वाणी के प्रति होती है। और चूँकि आज की दुनिया में मुझ-जैसे व्यक्तियों का ही बहुमत है, सियाराम जी जैसे संत अत्यंत अल्प संख्या में हैं, इसीलिए उनका काव्य अधिक लोकप्रिय नहीं हो पाया। और, यह उनके साथ अन्याय नहीं है; यह उनके काव्य की स्वाभाविक परिसीमा है।

सुस्थिर और व्यवस्थित अध्ययन के उपरांत मेरे मन में सियारामशरण की कविता के विषय में ये धारणाएँ बनी हैं।

१. उनकी कविता का मूल भाव करुणा है।

२. उनकी काव्य-चेतना का घरातल शुद्ध मानवीय है। दूसरे शब्दों में, उनका मूलभूत जीवन-दर्शन विशुद्ध मानववाद है जिस पर गांधीजी के सिद्धांतों की गहरी और प्रत्यक्ष छाप है।

३. इस कविता का प्रभाव एकांत सात्त्विक और शांतिमय होता है।

४. परंतु सियारामशरण ने भुक्ति को बचाकर मुक्ति की साधना की है, इसलिए इस कविता में जीवन का स्वाद कम है।

‘मौर्य-विजय’ से लेकर ‘नकुल’ तक सियारामशरण के अनेक काव्यग्रंथ प्रकाशित हो चुके हैं। इनमें ‘मौर्य-विजय’ और ‘नकुल’ खड्गकाव्य हैं, ‘उन्मुक्त’ काव्य-रूपक है, ‘बापू’ व्यक्ति-काव्य है, ‘आत्मोत्सर्ग’ चरित-काव्य। ‘आर्द्रा’ में काव्यबद्ध कहानियाँ हैं और ‘पाथेय’, ‘मृण्मयी’, ‘नोआखाली’ में तथा ‘दैनिकी’ में स्फुट विचार-प्रधान कविताएँ हैं। ‘मौर्य-विजय’ को छोड़ कर, जो मैथिलीशरणजी के प्रभाव में किया गया कवि का आरम्भिक काव्य-प्रयोग है, इन सभी का प्रधान स्वर करुणा है। यह करुणा ‘विपाद’ तथा ‘आत्मोत्सर्ग’ में व्यक्तिगत होने के कारण तथा ‘आर्द्रा’ की कहानियों में निरावरण होने से अत्यंत तीव्र हो गई है। उधर ‘उन्मुक्त’, ‘दैनिकी’ और ‘नोआखाली’ में भी वह युद्ध तथा रक्तपात के वातावरण के कारण सर्वथा व्यक्त है, परंतु अन्य रचनाओं में भी उसकी अतर्जारा उतनी ही अमदिग्ध है। करुणा की इस सर्वव्याप्ति

के व्यष्टिगत और समष्टिगत दोनों ही कारण हैं। व्यष्टिगत कारणों में कवि का चिर-रुग्ण जीवन, पत्नी तथा अन्य प्रियजनो की मृत्यु, और बहुत-कुछ साहित्यिक उपेक्षा भी है। इन तीनों कारणों ने मिलकर उसकी दृष्टि को स्थायी रूप से करुणाद्रं बना दिया है। सबसे पहले तो श्वास-रोग ही अपने आप में एक स्थायी व्यथा है, परंतु रोग की व्यथा को प्रेम, विशेषकर अंतरंग सहचरी का प्रेम, बहुत-कुछ हलका कर लेता है। इसी प्रकार मृत्यु, वियोग आदि के शोक को व्यक्ति स्वास्थ्य-सुख के द्वारा भुलाने में सफल हो जाता है। और, प्रेम तथा स्वास्थ्य दोनों के अभाव को साहित्यिक आत्मामि-व्यक्ति और उसकी स्वीकृति का सुख बहुत-कुछ दूर कर सकता है। माना कि स्वीकृति का सुख अपने आप में कोई विशेष स्पृहणीय सुख नहीं है, परंतु वास्तविकता का निषेध करना व्यर्थ है; लेखक का यह संवल है और प्रत्येक देश-काल में लेखक को इसकी आवश्यकता रही है।

इस प्रकार व्यष्टिगत घरातल पर इस कवि ने स्वास्थ्य, दाम्पत्य प्रेम और लोक-स्वीकृति इन तीनों के अभाव का अनुभव किया। उच्चर समष्टिगत जीवन में भी यह युग पराजय का युग था। राजनीतिक जीवन में कांग्रेस बार-बार विफल हो रही थी और उच्चर सामाजिक जीवन पर रूढ़ियों का सर्प इतनी गहरी कूडली मारे बैठा था कि जागरण-सुधार के सभी आंदोलन उसको अपने स्थान से हिलाने-डुलाने में असमर्थ हो रहे थे। विषाद के इस सार्वभौम साम्राज्य में सियाराम की कविता का विकास हुआ और स्वभावतः उनमें करुण स्वर का प्राधान्य हुआ।

यह करुणा क्रमशः व्यष्टि से समष्टि तक व्यापक होती गई है। विषाद की करुणा का घरातल, जैसा कि मैंने अभी संकेत किया, शुद्ध व्यक्तिगत है। उसमें स्वर्गता पत्नी के वियोग में कवि ने अत्यंत मार्मिक किंतु संयत कविताएं लिखी हैं। मृत्यु के समक्ष मानव कितना असहाय है—उसका प्रेम, उसकी कल्पना, उसका बुद्धि-बैभव सभी कुछ अपने प्रियजन को मृत्यु के पाश से मुक्त कराने में असमर्थ रहते हैं। यह वेचारा स्मृति, स्वप्न, कल्पना आदि की सहायता से भी तो अपने वियुक्त प्रिय को प्राप्त नहीं कर सकता। विकल कवि दिवास्वप्न देखता है :

हो सकती भव बीच नहीं क्या कोई नूतन घात ?
आ जा आज यहाँ फिर से तू सस्मित पुलकित गात ।

× × ×

मंद-मंद गति से आकर तू आँखें सी दे खोल,
फिर से तेरे मज्जु मिलन में उठे हर्ष-कल्लोल ।
'अरे यहाँ कैसे बैठे तू, करते हो क्या खूब',
कुछ न चुनूँ जा लिपटूँ तुझ से हर्षोदधि में डूब ॥

परंतु यह सब क्रूर कल्पना है !—

हाय, कुट्टकमयि क्रूर कल्पना ! यह छलना है व्यर्थ,
अश्रु गिराना मात्र रहा है अब तो तेरे अर्थ ।

उनमे से भी तुझ तक कोई पहुँच न सकते आह,
जाने कितने गिरि वन सागर रोक रहे है राह ॥ (विषाद)
मानव की बेबसी का कितना करुण चित्र है ।

जीवन का यह एकाकीपन कठिन रोग की पीड़ा से मिलकर कवि की वैयक्तिक
करुणा को और भी गहरा बनाता हुआ, उसके मन मे कभी-कभी अत्यंत निराशामय
चित्र अंकित कर देता है :

गत निशि मे सोचा शैया पर मैंने लेटे-लेटे,
इसी निशा मे मरण आज यदि आकर मुझको भेटे ।
नही रुकेगी तब भी क्षण भर गति संचरित पवन की,
क्या गणना है रत्नाकर मे एक बूँद जल-कण की ।

× × ×

फिर भी विकल हो उठेंगे सब मेरे स्वजन सुहृज्जन,
बहु अज्ञात गुणो की माला मुझे करेंगे अर्पण । (दैनिकी)

यही करुणा व्यक्तिगत घरातल से उठकर समष्टिगत घरातल पर पहुँचकर
क्रमशः सामाजिक और विश्वजनीन—मानवीय हो जाती है । 'आर्द्रा' की कहानियो मे
'एक फूल की चाह', 'खादी की चादर' आदि मे उसका सामाजिक रूप निरावरण
होकर सामने आता है । हमारे समाज का अतर्मन आर्थिक तथा वर्ण-जातिगत विषम-
ताओ से पीडित है । 'एक फूल की चाह' मे अछूत बालिका सुखिया शीतला की महा-
मारी का शिकार होती है । रुग्णा बालिका के मन मे देवी के प्रसाद के एक फूल की
चाह उत्पन्न होती है और उसका पिता बेटी की इस आकांक्षा को पूरा करने के लिए
सामाजिक बाधा-व्यवधान की उपेक्षा करता हुआ अपने सदुद्देश्य मे विश्वास करके
चुपके-चुपके देवी के मंदिर मे जाता है । परंतु पडे लोग उसे पकड लेते हैं, उसको
खूब मारा-पीटा जाता है और अंत मे न्यायालय उसे एक सप्ताह का दंड देता है ।
इस बीच मे सुखिया बेचारी तड़प-तड़पकर प्राण त्याग देती है और उसका पिता जब
कारावास भोगकर आता है तो ज्ञात होता है कि सुखिया को तो कई दिन पूर्व उसके
परिचित बंधु फूक चुके थे ।

बुझी पड़ी थी चिता वहाँ पर, छाती धधक उठी मेरी,
हाथ फूल-मी कोमल बच्ची हुई राख की थी डेरी ।
अंतिम बार गोद मे बेटी, तुझको ले न सका मैं हाथ,
एक फूल माँ का प्रसाद भी तुझको दे न सका मैं हाथ ।
वह प्रसाद देकर ही तुझको जेल न जा सकता था क्या ।
तनिक ठहर ही सब जन्मो के दंड न पा सकता था क्या ?
बेटी की छोटी इच्छा, वह कहीं पूर्ण मैं कर देता,
तो क्या अरे दैव, त्रिभुवन का सभी विभव मैं हर लेता ।
यही चिता पर घर दूँगा, मैं कोई अरे, सुनो, वर दो ।
मुझ को देवी के प्रसाद का एक फूल ही लाकर दो । (आर्द्रा)

कवि सियाराम का हृदय समाज की इस नृशंसता पर चीत्कार कर उठता है और उसमें हिन्दू-समाज के प्रति एक अत्यंत तीव्र करुण व्यंग्य निकल जाता है :

कंदी कहते, "अरे मूर्ख, क्यों ममता थी मंदिर पर ही ?

पाम वहीं मसजिद भी तो थी, दूर न था गिरजाघर भी ।"

समाज के घरातल में फिर यह करुणा विष्वजनीन हो जाती है और कवि के हृदय में केवल अपने परिचित समाज के प्रति ही नहीं, बरन् समस्त जगती के प्रति करुणा का उद्भव हो जाता है :

हाय री मेरी जगती !

इतनी मुंदर तदपि घृणित-सी तू क्यों जगती ?

×

×

×

तेरे में कुछ नहीं तेज-बल ? अथि कल्याणी ;

तू क्यों ऐसी दीन हुई क्यों कुठित-वाणी ? (उन्मुक्त)

निष्कर्ष यह है कि इस करुणा का घरातल मूलतः व्यक्तिगत अथवा सामाजिक न होकर मानवीय है। कवि सियाराम के काव्य की करुणा आज की विरपरिचित भौतिक कुंठाओं की करुणा न रहकर भारतीय अध्यात्म की मानव-करुणा, भगवान् बुद्ध की मैत्री-करुणा बन जाती है। यद्यपि इसमें संदेह नहीं कि इसका जन्म भौतिक कुंठाओं से ही होता है, परंतु कवि ने अपनी साधना और तपस्या में उसे परिष्कृत कर शुद्ध मानव-करुणा का रूप दे दिया है। यह तपस्या है आधुनिक मनोविश्लेषण की शब्दावली में आत्म-पीडन की, मन को इस प्रकार वश में कर लेने की कि वह दुःख में ही रस लेने लगे। वास्तव में मनोविश्लेषण-शास्त्र के अनुसार आत्म-पीडन कोई स्पृहणीय वृत्ति नहीं है, परन्तु उसका उचित उपयोग करने से उन्नयन के लिए मार्ग प्रस्तुत हो जाना है। भारतीय साधना-पद्धति में इसका बड़ा महत्त्व रहा है। प्राचीन मंती से लेकर गांधीजी तक ने इस साधना को अपनाया है।

इस प्रकार सियाराम जी की करुणा मूल में मूढम, अर्थात् भौतिक में आध्यात्मिक, हो जाती है। स्वभावतः ही करुणा में निराशा का अंशकार अथवा किसी प्रकार की रगता नहीं है; क्योंकि इसका मूल गहरी आस्तिकता में है। जीवन की करुणा से भोगा हुआ होने पर भी यह काव्य आशा और विश्वास के अमर सदेश से मुखर है। व्यक्तिगत, सामाजिक अथवा सार्वजनिक किसी भी घरातल पर कवि की कर्तुणा श्रद्धा और विश्वास में रहित नहीं होती :

आश्वसित, समाश्वसित हूँ,

तुझे देख कर हरित भाव में आमान्वित हूँ।

देख रहा हूँ, जहाँ क्रोध कुन्धित पाणव का,

रूप विकट बीभत्स, जहाँ मूर्च्छित मानव का।

शतश खंडीकरण दलन-विद्रलन कर-कर के;

उसी ठौर पर उसी ठिकाने के थल पर मे,

फूट पड़े हैं नये-नये अंकुर वे गोभन।

जीवन में जो घृणा और पाशवता दिखाई देती है, वह जीवन का सत्य नहीं है, वह तो केवल माया है। जीवन का सत्य है स्नेह, और सत्य की शक्ति माया की शक्ति से कहीं प्रबल है। माया भंगुर है, सत्य चिरतन। घृणा और द्वेष की विभीषिका कुछ समय तक ही रहती है, अंत में विजय स्नेह की ही होती है। सियारामजी ने अत्यंत मार्मिक शब्दों में इस अमर सत्य की व्यंजना की है :

उस सैनिक का रुधिर वहाँ वह हृदय-विमोहन,
नवजीवन के अरुण राग में परिवर्तित है।
जिसे घृणा की गई उसी के लिए नमित है,
धरणी की वह सुमन-मंजरी मृदुलान्दोलित।
स्नेह-सुरभि की लोल लहर ही है उत्तोलित,
इधर, उधर, सब ओर। (उन्मुक्त)

घृणा के ऊपर स्नेह की यह विजय स्पष्ट शब्दों में गांधीवाद की घोषणा है, और सियारामशरण जी ने गांधी-दर्शन को प्रत्यक्ष रूप से ग्रहण किया है। गांधीवाद वास्तव में आध्यात्मिक मानववाद ही है। इसके दो मूल आधार हैं। सत्य और अहिंसा। यह संपूर्ण जगत्—चर-अचर—एक सत्य से अनुप्राणित है। यह सत्य अखंड और एकरस है। भावना के क्षेत्र में यही भगवान् या राम है। एक सत्य से अनुप्राणित होने के कारण प्राणिमात्र का समान अस्तित्व है। आस्तिक के लिए यही समबुद्धि अनिवार्य है। इस समबुद्धि का व्यक्त रूप है अहिंसा। अहिंसा अभावात्मक वृत्ति नहीं है, वह अत्यंत भावात्मक है, अर्थात् उसका मूल तत्त्व घृणा, द्वेष का निषेध मात्र नहीं है, उसका मूल तत्त्व है प्रेम। घृणा का उत्तर घृणा नहीं है, प्रेम है। हिंसा के विरुद्ध हम हिंसा न करें यह भी पर्याप्त नहीं है, हमें उसका उत्तर प्रेम से देना चाहिए; तभी यह वृत्त पूरा होता है। क्योंकि घृणा या हिंसा का अभाव तो केवल अभावात्मक स्थिति है जो शून्य है; और चिर-तरंगायित मानव-मन शून्य अभावात्मक स्थिति में रह नहीं सकता। अतएव उसको प्रेम से भरना होगा। इस प्रकार अहिंसा का अर्थ है प्राणिमात्र के प्रति प्रेम। इस स्थिति को प्राप्त कर लेने पर मानव-मानव का भेद—समस्त जाति वर्ण, गण, राष्ट्र के भेद तो मिट ही जाते हैं, इतर प्राणियों के प्रति भी समभाव उत्पन्न हो जाता है। अब प्रश्न यह उठता है कि इस अहिंसा भाव की प्राप्ति कैसे हो ? इसका उपाय है आत्मशुद्धि, और आत्मशुद्धि के लिए तप अर्थात् आत्म-पीडन और भगवद्भक्ति आवश्यक है। पाप का विनाश तप से हो सकता है। केवल अपने पाप—अपनी घृणा और हिंसा का नाश करना पर्याप्त नहीं है, यह अघूरी साधना है। अहिंसक को तो हिंसा के अस्तित्व मात्र से युद्ध करना है, और इसका भी उसके पास केवल एक ही उपाय है—तप। अपने को तपाकर हम अपनी शुद्धि ही नहीं करते हैं, दूसरे की भी शुद्धि करते हैं; यही गांधीजी का हृदय-परिवर्तन सिद्धांत है। और, तत्त्वरूप में यही गांधी-दर्शन है। व्यवहार-रूप में इसके अनेक अंग हैं देश-प्रेम, पर-सेवा, सांप्रदायिक एकता, आत्म-निर्भरता (जिसके अंतर्गत मशीन-उद्योग के विरुद्ध ग्राम-उद्योग की प्रतिष्ठा आदि आ जाती है), सदाचारमय जीवन, आदि। व्यापक

रूप में इसके अंतर्गत विश्वमैत्री की भावना भी अनिवार्यतः गभित है, परंतु गांधीजी ने इसको तूल नहीं दिया ।

जैसा कि मैंने ग्रन्थत्र सकेत किया है, सियारामशरण ने गांधीवाद के तात्त्विक पक्ष को ही अपनाया है, उसके व्यवहार-पक्ष के प्रति उनको अधिक रुचि नहीं रही । वह उनके अग्रज का क्षेत्र है । इसका कारण दोनों के व्यक्तित्वों का अंतर है । मैथिली-शरण जी का जीवन विशिष्ट रागद्वेषमय व्यावहारिक जीवन है, सियारामशरण जी का जीवन चिंतनमय है । और स्पष्ट शब्दों में, मैथिली बाबू में जीवन का प्रबल उपभोग है, सियाराम जी में उसका चिंतन । अतएव यह स्वाभाविक ही है कि मैथिली बाबू ने जहां गांधीवाद का कर्म-रूप ग्रहण किया है, वहां सियाराम जी ने उसका तत्त्व-रूप । इसके अतिरिक्त दोनों में एक और अंतर है । मैथिली बाबू में भक्ति के संस्कार गहरे और अचल हैं, सियारामशरण में संतो का आत्मपीडनमय तप है । अतएव सियाराम जी गांधीवाद के तात्त्विक रूप को, जो मूलतः संत-दर्शन का ही विकास है, सहज ही ग्रहण कर सके । परंतु मैथिली बाबू के भक्ति-संस्कार इतने प्रबल और गहन थे कि उनके ऊपर गांधीजी के केवल उन्हीं सिद्धांतों का प्रभाव पड़ सका जिनके साथ उनकी संगति बैठती थी । व्यावहारिक दृष्टि में अत्यधिक जागरूक होने कारण उन्होंने गांधीवाद के उन सभी तत्त्वों को अपनी रामभक्ति में समाविष्ट कर लिया है जिनका उससे मौलिक विरोध नहीं है । गांधीजी के स्वदेश-प्रेम, स्वातंत्र्य-सर्प, जागरण-सुधार, सांप्रदायिक एकता, धार्मिक औदार्य, परसेवा आदि सिद्धांतों को मैथिली बाबू ने बड़े उत्साह के साथ ग्रहण किया है, परंतु सत्य और अहिंसा को उन्होंने रामभक्ति के अनुरूप ढालकर ही स्वीकार किया है । जहां गांधी-नीति और रामभक्ति में मौलिक भेद है, वहां मैथिली बाबू ने गांधी-नीति को स्वीकार नहीं किया, जैसे कि अवतारवाद आदि के सवध में । सिद्धांततः गांधी जी निर्गुण-भक्तों की परंपरा में आते हैं । मैथिली बाबू ने सगुण और साकार उपासना को विधिवत् और पूर्ण निष्ठा के साथ ग्रहण किया है ।

सियारामजी में आस्तिक संस्कार तो अपने अग्रज की भांति ही वर्तमान हैं, परंतु उनकी आस्तिकता का विकास शास्त्र-धर्म के अनुसार न होकर युग-धर्म के अनुसार हुआ है । उन्होंने गांधी-दर्शन को समग्रतः ग्रहण कर लिया है । एक-से संस्कार और वातावरण में पोषित इन गुप्त-बंधुओं के जीवन-दर्शन का यह अंतर मनोविज्ञान की दृष्टि में सहज ही समझा जा सकता है । सियारामजी की रुग्णता और उनके जीवन की दुःखद घटनाओं ने आत्मपीडन के सिद्धांत को उनके लिए सहज ग्राह्य बना दिया । इसके विपरीत मैथिली बाबू के सहज स्फूर्तिमय व्यावहारिक व्यक्तित्व को वंश-परंपरागत रामभक्ति में पूर्ण अभिव्यक्ति मिल सकी । वास्तव में भारतीय चिन्ता-परंपरा में वैष्णव-दर्शन पीड़ा का दर्शन है, और शैव-दर्शन आनंद का । वैष्णव-दर्शन में भी निर्गुण और सगुण धाराओं में पीड़ा के अनुपात का अंतर है । सगुणोपासना में आनंद का यथेष्ट समावेश है, परंतु निर्गुण भाव एकांत दुःख की फिलासफी है । गांधीवाद भी इसी परंपरा के अंतर्गत आता है । वह भी पीड़ा का दर्शन है—एक परतंत्र देश

की चिरपराजय से जिसका जन्म हुआ है। अतएव, स्वभावतः ही यह मैथिली बाबू की अपेक्षा सियाराम जी के व्यक्तित्व के अधिक अनुकूल पड़ा और इसके द्वारा उन्हें अपनी व्यक्तिगत पीड़ा के उन्नयन का अवसर मिल सका।

गांधी-दर्शन वास्तव में सियारामशरण की रचनाओं में प्रोत-प्रोत है। उनमें स्थान-स्थान पर गांधीजी की वाणी का काव्यानुवाद मिलता है :

नहीं कही कुछ भेद, एक ही इन्द्रधनुष में ;
भासित वे बहु वर्ण, वर्ण ये पुरुष पुरुष में ।
बाहर के आभास, एकता ही अन्तर्गत ।

यह एकता सब में अनुस्यूत, अखंड सत्य की एकता है। इसी एक सत्य से अनुप्रेरित होने के कारण मानव स्वभावतः अकनुष है। सारा कलुष परिस्थितिजन्य आवरण-मात्र है जिसके हट जाने से मनुष्य का शुद्ध-बुद्ध मानव फिर अपने मूल रूप में आ जाता है

वह सैनिक भी न था और कुछ, वह था मानव,
ऐसा मानव, लाभ उठा जिसकी शिशुता का
किसी इतर ने चढ़ा दिया था उस पशुता का
ऊपर का वह खोल ।

अतएव पाप वास्तव में एक प्रकार की भ्रांति ही है, इसलिए पापी क्रोध का पात्र न होकर दया का पात्र है।

आत्म-विस्मृति ने छाकर
उसका बोध विलोप कर दिया था, मैं उस पर
रोष करूँ या दया ?

—क्योंकि रोष तो स्वयं हिंसा है, और हिंसा से हिंसा की शुद्धि कैसे हो सकती है ! हिंसा की शुद्धि के लिए तो अहिंसा अपेक्षित है। यही जीवन का चिर-सत्य है ।

हिंसानल से शान्त नहीं होता हिंसानल,
जो सबका है वही हमारा भी है मगल ।
मिला हमें चिर सत्य आज यह नूतन होकर,
हिंसा का है एक अहिंसा ही प्रत्युत्तर । (उन्मुक्त)

यह गांधीजी के सूत्रों का अविकल अनुवाद है। इतना ही नहीं, उनके सभी कथा-काव्यों का मूलार्थ भी यही है। 'आत्मोत्सर्ग', 'उन्मुक्त' और 'नोआखाली' में तो वे प्रत्यक्ष रूप से गांधीवाद के सिद्धांतों की स्थापना करते ही हैं, उनके अतिरिक्त 'आर्द्रा' और 'मृण्मयी' की काव्यबद्ध कहानियों और 'नकुल' में भी गांधी-दर्शन की ही अभिव्यक्ति है। और, यही बात 'देनिकी' आदि विचारात्मक स्फुट कविताओं में है। वास्तव में हिंदी काव्य में गांधी-दर्शन की इतनी सहज अभिव्यक्ति किसी भी लेखक ने नहीं की। यो तो गांधी-दर्शन का प्रभाव इस युग में एक सर्वव्यापी प्रभाव है—हिंदी का कदाचित् ही कोई कवि-लेखक इससे अछूता रहा हो। यह वास्तव में हमारा युग-

दर्शन है। अनेक में गांधीवाद का प्रचारघोष भी आवश्यकता से अधिक मिलता है। परंतु हिंदी में मूलतः दो लेखक ऐसे हैं जिन्होंने गांधी-दर्शन को गंभीरतापूर्वक ग्रहण किया है—जैनेन्द्र और सियारामशरण। इनमें से जैनेन्द्र की स्वीकृति बौद्धिक है। उनकी आत्मा गांधी-दर्शन के शम-सात्त्विक प्रभाव को ग्रहण नहीं कर सकी है। पंतजी को गांधी-दर्शन की शान्त परिष्कृति पूर्णतः स्वीकार्य है; परंतु वे कदाचित् उसमें अभीष्ट कला का अभाव पाते हैं, इसलिए अरविंद के प्रति उन्हें अधिक आकर्षण है; किंतु सियारामशरण के हृदय और बुद्धि, दोनों का, गांधी-दर्शन के साथ पूर्ण सामंजस्य है, वह उनकी आत्मा में रम गया है।

इस प्रकार के तपःपूत और साधनामय जीवन की अभिव्यक्ति निसर्गत ही अत्यंत सात्त्विक एवं शांतिमय होनी चाहिए। और इस दृष्टि से सियारामशरणजी की कविताओं का सबसे पृथक् एक विशिष्ट स्थान है। हिंदी के एक आलोचक ने सियारामशरण के निबंधों के प्रभाव के विषय में लिखा है कि इनका प्रभाव मन पर ऐसा पड़ता है जैसा कि निभूत मंदिर में मंद-मंद जलते हुए घृत-दीप का। यह उक्ति वास्तव में सियारामशरण के समस्त साहित्य पर, विशेषकर उनके काव्य पर, पूर्णतः घटित होती है। उनके काव्य को पढ़ कर मन आत्मद्रव से भीगकर एक स्निग्ध शांति का अनुभव करता है। इस काव्य में उत्तेजना का एकांत अभाव है—न वह भावों को उत्तेजित करता है और न विचारों को। भयंकर सघर्ष और उथल-पुथल के इस युग में, जब कि सर्वत्र ही मूल्यों का कुहराम मचा हुआ है, उत्तेजना का यह शमन अद्भुत सफलता है। वास्तव में आज के जीवन में उत्तेजना सत्य है और शांति कल्पना। आज का कवि हृदय को ही नहीं, विचारों को भी झकझोरकर पाठक के मन को प्रभावित करता है। उसका संवेद्य ही यह उत्तेजना है। मूल्यों को अस्तव्यस्त करता हुआ, मान्यताओं को चुनौती देता हुआ, विचारों को झकझोरे देकर (और उसके द्वारा हृदय में भी उथल-पुथल मचती ही है) वह पाठक के साथ बौद्धिक तादात्म्य स्थापित करता है। सियारामशरण इस बौद्धिक उत्तेजना से अपरिचित नहीं हैं, उनके खंड-काव्यों और स्फुट मुक्तकों में इसकी स्थिति सर्वत्र है; परंतु स्वीकृति कहीं भी नहीं है। युग के तूफान और आघातों के बीच उनका वह मंदिर-दीप, जिसमें विश्वास अर्थात् सत्य की अग्नि-शिखा है, और स्नेह अर्थात् अहिंसा का घृत है, नीरव निष्कम्प जलता रहता है। कहने का अभिप्राय यह है कि सियारामशरण की कविता बौद्धिक उत्तेजना से मुक्त आस्तिक विश्वास से प्रेरणा प्राप्त करती है और उसका यह विश्वास एकांत मानवीय मूल्यों पर—सत्य और अहिंसा पर—आधृत होने के कारण शांत और नीरव है, दूसरे के सिर पर चढ़ कर बोलने वाला नहीं है। इसलिए इस कविता में अपूर्व शांति और सात्त्विकता मिलती है।

इस शांति और सात्त्विकता का दूसरा रहस्य यह है कि इस कवि की चेतना वासना और ऐंद्रियता से बहुत-कुछ मुक्त है। निरंतर साधना-संयम से उसने वासना को अत्यंत परिष्कृत कर लिया है। फलतः उसमें एक ओर क्रोध, घृणा आदि द्वेषजन्य मनोवैर्गों का परिमार्जन हो गया है, और दूसरी ओर राग का उत्थान। सियारामजी

जैसे व्यक्ति के लिए साधारणतः मनोग्रथियो और काम-कुंठाओं का शिकार हो जाना स्वाभाविक था, परन्तु उनके आस्तिक सस्कार और निष्ठा ने उनकी रक्षा की है और इतना बल प्रदान किया है कि वे अपनी कुंठाओं पर विजय प्राप्त कर सकें। वास्तव में मनोविश्लेषको ने कुंठा के पोषण के लिए जिन परिस्थितियों का उल्लेख किया है, वे सभी सियारामशरणजी के जीवन में उपस्थित रही हैं। उदाहरण के लिए, काम की अभिव्यक्ति के साधन का अभाव, कठोर नैतिक वातावरण एवं धार्मिक रुढ़िग्रस्त जीवन तथा अस्वस्थ शरीर। परन्तु इस व्यक्ति ने अपनी साधना से जीवन के विष को अमृत कर लिया है और मैं समझता हूँ, इसका श्रेय बहुत-कुछ अंशों में आस्तिक सस्कारों और पारिवारिक स्नेह को भी देना पड़ेगा।

तीसरा कारण इस सात्त्विक शांति का यह है कि सियारामशरणजी ने अपने अहंकार को पूर्णतः पीड़ा में घुला दिया है। भयंकर अहंवाद के इस युग में अहंकार का यह उत्सर्ग एक आध्यात्मिक सफलता है और जैनेन्द्रजी के अनुसार साहित्य का चरम श्रेय यही है। साहित्य का चरम श्रेय यह हो अथवा न हो, परन्तु जीवन और साहित्य की यह एक पुण्य साधना अवश्य है, जिससे चेतना शांतिमय और निर्मल होती है, और इस प्रकार जिस साहित्य की सृष्टि होती है वह निस्संदेह सात्त्विक और पुण्यपूत होता है। पीड़ा के दर्शन को हृदय से स्वीकार करने वाले के लिए वास्तव में अहंकार का विलयन करना अनिवार्य हो जाता है, क्योंकि पीड़ा व्यक्तित्व को ब्रवीभूत करती है, अहंकार उसे पुजीभूत करता है। दैहिक और दैविक कष्टों के कारण और परिवार में छोटे होने के कारण सियारामशरण आत्म-निषेध के अभ्यस्त होते गए और उधर अपने आस्तिक सस्कारों के द्वारा उसकी मनोवैज्ञानिक विकृतियों को बचाते हुए उसे उदात्त रूप देते गए। परिणामस्वरूप विनय (अहंकार का अभाव) उनकी चेतना का अंग बन गया और व्यक्तिगत पीड़ा का मानव-पीड़ा के साथ तादात्म्य होता गया जिससे रजस् और तमस् बहुत-कुछ घुलकर नष्ट हो गया और सत् का प्राधान्य हो गया। सात्त्विकता की दृष्टि से वास्तव में सियारामशरण का काव्य आधुनिक हिंदी-काव्य में अपना प्रतिद्वंद्वी नहीं रखता। ऐसी सात्त्विकता और शांति प्राप्त करने के लिए हमें महादेवीजी की कतिपय कविताओं को पार करते हुए बहुत दूर मध्ययुग के भक्तों के आत्म-निवेदन तक जाना होगा; परन्तु उस काव्य की ओर सियारामशरण के काव्य की आत्मा में भेद है। सियारामशरण भक्त नहीं हैं, भक्त की एकनिष्ठता उनमें नहीं है। उन्होंने अपनी रति को केंद्रित करने की जगह वितरित किया है। उनमें श्रद्धा है, भमता है किंतु एकनिष्ठ रति नहीं है।

यह अभाव सियारामशरण की कविता के सबसे बड़े अभाव के लिए उत्तरदायी है, और वह यह है कि उन्होंने भुक्ति को बचाकर मुक्ति की साधना की है। इसलिए उनके काव्य में जीवन का स्वाद कम है। नाना-रसमयी सृष्टि में उनका घनिष्ठ परिचय करुण और शांत से ही है। करुण माध्यम है और शांत परिणति। शृंगार, वीर आदि भावात्मक रसों का उन्होंने बड़े सदेह के साथ डरते-डरते स्पर्श किया है। नारी की ओर दृष्टि डालने से पूर्व यह सत्पुरुष अपनी आँखों को मानो

गंगाजल से आज लेता है। यो तो इनके काव्यों में नारी के विविध रूपों का वर्णन है—नारी के माता, बहन, पुत्री, पत्नी और प्रेयसी सभी रूप मिलते हैं, परंतु कहीं भी वे रति की आलवन प्रकृत नारी के रूप तथा मन का उद्घाटन नहीं कर सके हैं। नारी के लिए उनके मन में श्रद्धा और संकोच-मिश्रित स्निग्धता-भर है। जहां कहीं शृंगार का प्रश्न आता है, सियारामशरणजी के ये दोनों भाव उस पर आरुढ़ हो जाते हैं। उदाहरण के लिए :

करती थी वह वहाँ अकेली स्नान-निमज्जन ।
अजलि-जल से वक्ष वाहु कच भिगो-भिगोकर,
जलधारा में पसर गई वह लंबी होकर ।
संकट में फिर युग मृणाल-भुज स्थापित कर निज,
ऊपर समुद्र उछाल दिया उसने मुख सरसिज । (नकुल)

रूप-वर्णन कितना फीका है ! इसको पढ़कर स्पष्ट ही यह धारणा होती है कि या तो कवि के पास रमणी के इस रूप का पान करने वाली दृष्टि नहीं है, या फिर उसने साहस के अभाव के कारण अपनी आँखें दूसरी ओर मोड़ ली हैं। और वास्तव में यही हुआ है। कवि सचमुच सहमकर आकाश की ओर देखने लगा है :

इसी समय सामने क्षितिज में अरुण सेज पर,
उठा बाल-रवि गगन घरा का अनुरजन कर ।

रमणी की ओर दृष्टि उसने श्रद्धा-भाव को आहूत करने के उपरांत ही डाली है :

अर्द्धोत्थित से हुआ न जब तक पूर्णोत्थित वह,
वनी रङ्गी साष्टांग नमन-मुद्रा में स्थित वह ।

इस प्रसंग में अंतर को स्पष्ट करने के लिए आपको प्राचीनो में विद्यापति का और नवीनो में प्रसाद का स्मरण मात्र करा देना पर्याप्त होगा। इसमें सदेह नहीं कि विवेक-बल के द्वारा सियारामशरणजी ने भी स्थान-स्थान पर संकोच का परित्याग कर प्रकृत चित्र अंकित करने का प्रयत्न किया है, परंतु अब उसके लिए बहुत विलंब हो गया है और इन अभिव्यक्तियों में ऊष्मा की कमी है :

एक हाथ से हाथ, दूसरे से धर ठोड़ी,
ग्रीवा अपनी ओर पार्श्व ने उसकी मोड़ी ।
और स्वमुख से अमिट प्रेम की छाप लगाई,
अमृत पिलाकर विरह काल की भीति भगाई ।

यह चित्र बिल्कुल ठंडा है। सारी क्रिया यत्रयत् है। तुलना कीजिए :

और एक फिर व्याकुल चुवन रक्त खोलता जिससे
शीतल प्राण धधक उठता है तृपा-तृप्ति के मिस से ।

(प्रसाद : कामायनी)

और, श्रेष्ठ सियारामशरणजी, क्षमा करें, यह प्रक्रिया भी गलत है।

इसमें सदेह नहीं कि नारी के माता, बहन, मित्र आदि अनेक रूप हैं और उसे

सदा बुभुक्षित नेत्रों से देखना अत्यंत अस्वस्थ मनोवृत्ति का परिचायक है, परन्तु उसका एक प्रकृत नारी-रूप भी है, जिसके गंभीर और मन में उपभोग की भूख है, जो स्वयं उपभोग्य बनकर भी तृप्ति पाती है। स्वयं सियारामशरण के ही काव्य में एक स्थान पर प्रकृत नारी यही पुकार कर उठी है :

आकर सहना किसी भ्राति की मचारी में,
देवी का आरोप करेंगे यदि नारी में,
तो कैसे वह सहन कर सकेगा उस क्षण को,
जब कल छलना-रहित समय कर देगा मन को। (नकुल)

नैतिक आदर्श आदि के आतंक से इस रूप की उपेक्षा करना उसके मूल रूप की उपेक्षा करना है और जीवन के कवि के लिए वह स्पृहणीय नहीं है। उसका अभाव जीवन की अपूर्णता का द्योतक है।

श्रुगाण के अतिरिक्त उनमें जीवन और काव्य को समृद्ध करने वाली व्यक्तित्व की अन्य प्रकृत अभिव्यक्तियों की भी पङ्क्तिगता है। उन्होंने आत्मपीडन के द्वारा अपने अह को घुनाकर इनका निर्मूल करने का प्रयत्न किया है कि मन के रग घुल गए हैं और उनकी जीवन-दृष्टि आवश्यकता में अधि निर्व्यक्तिक एवं एकांगी-सी हो गई है। अह का मस्कार करते-करते वे उनकी प्रकृत शक्ति को बैठे हैं। अतिशय परिष्कार से वस्तु की नैसर्गिक शक्ति नष्ट हो जाती है, यह प्रकृति का नियम है। अह के सत्-असत् दोनों रूपों की जीवन में नार्यकता है। स्नेह, करुणा, श्रद्धा, शांति, विनय, सयम, अहिंसा आदि तो जीवन के आभूषण हैं ही, परन्तु घृणा, कठोरता, दर्प, अहंकार, वामना आदि की भी नार्यकता में सदेह नहीं किया जा सकता। घृणा में असमर्थ व्यक्ति का स्नेह फीका होता है। जो व्यक्ति कठोर नहीं हो सकता उसकी करुणा असहाय होती है। दर्शनीय की श्रद्धा दुर्बल होती है और विनय कमीव। इसी प्रकार अहिंसा को भी हिंसा-वृत्ति के अनुपात से ही तेज प्राप्त होता है। जीवन का यह समग्र ग्रहण सियारामशरणजी में नहीं है—यह उनके अग्रज में है। सियारामशरण की कविता में अमृत है, पर मनुष्य को रस चाहिए, वह तो रस पर जीता है। सियारामशरणजी की चेतना का मूल गुण है उसकी सवेदनशीलता। पीडा को जीवन-दर्शन मानने वाला व्यक्ति निश्चय ही अतिशय सवेदनशील होगा। सवेदनशीलता के कारण उनकी काव्य-चेतना अत्यंत सूक्ष्म है, उसमें गहराई भी कम नहीं है, परन्तु जीवन के उपभोग के अभाव में उसमें समृद्धि का अभाव है और उधर जीवन का समग्र ग्रहण न होने के कारण उसमें व्यापकता तथा विराटता का भी अभाव है।

कला-शिल्प

उपर्युक्त विश्लेषण की भूमिका में अब मैं यदि यह कहूँ कि सियारामशरणजी अपने कला-शिल्प के प्रति अत्यंत जागरूक हैं, तो वह असंगत-सा प्रतीत होगा। जिस व्यक्ति के काव्य में इतनी सात्त्विकता और शांति है, जिसने आत्मशुद्धि पर इतना बल दिया है, वह कला-शिल्प के प्रति जागरूक क्यों होगा ? परन्तु वास्तव में यह बात

नहीं है। उपर्युक्त गुणों का कलाशिल्प से कोई विरोध नहीं है। कला-शिल्प से विरोध वहिर्मुखी प्रवृत्ति तथा प्रतिजय प्रबल आत्माभिव्यक्ति का तो माना जा सकता है। जिस व्यक्ति को अनुभूति की प्रबल प्रेरणा के कारण चिंतन का अवकाश ही न हो, वह कला के प्रति उदासीन होगा। इसी प्रकार जो व्यक्ति बाहर की ओर ही अधिक देखता है, वह भी कला-दृष्टि खो बैठता है। कला के लिए अंतर्मुखी वृत्ति आवश्यक है, जिसके दो प्रमुख रूप हैं : चिंतन और कल्पना; और, सियारामशरण में इन दोनों का, विशेषकर चिंतन का, प्राचुर्य है। चिंतन एक प्रकार से उनके काव्य का सामान्य गुण है। निदान, उनकी काव्य-चेतना से कला-शिल्प का कोई विरोध नहीं है। हा, यह असदिग्ध है कि इस कला-शिल्प का स्वरूप उनके व्यक्तित्व के अनुरूप ही है।

इस दृष्टि से सियारामशरण की कला की एक प्रत्यक्ष विशिष्टता यह है कि वह शीतमय न होकर चिंतनमय है। उनकी कविता में प्रत्यक्ष आत्माभिव्यक्ति नहीं मिलती। वे प्रायः एक विचार को लेकर उसके परिवहन के लिए एक छोटी-सी लघु-कथा (फेब्रिल) का निर्माण करते हैं और उसी के माध्यम से अपने अभिप्रेत को व्यक्त करते हैं। यह उनकी प्रिय शैली है और एक प्रकार से अब उनके लिए स्वाभाविक-सी हो गई है। वे कहते नहीं हैं, संकेत करते हैं। व्यंग्य उनका सबसे प्रबल शस्त्र है और कहीं-कहीं वह बड़ा मार्मिक और तीखा हो जाता है।

दूसरे, यह कला समृद्ध न होकर स्वच्छ है। इसमें रूप-रंग का विलास, औज्ज्वल्य अथवा मीनाकारी नहीं है। इसमें एक निरंतर स्वच्छता है जिसका मूल आधार है समन्विति। कवि की कल्पना और भाव-कोप पर चिंतन का स्थिर नियमन है, अतएव प्राचुर्यजन्य शैथिल्य और सूत्राभाव उसमें कहीं भी नहीं मिलता। उसकी अभिव्यक्ति सदैव सार्थक एवं समन्वित होती है। उसके चित्र कहीं भी असंबद्ध एवं स्वतंत्र नहीं हो पाते। मूल विचार की एकसूत्रता उनमें सदैव रहती है। राग, कल्पना तथा विचार का पूर्ण सामंजस्य उनमें सर्वत्र मिलता है। इसलिए एक भाषा-मर्मज्ञ ने उनकी प्रशंसा में लिखा है कि सियारामशरण की काव्य-भाषा, वाक्य-रचना आदि की दृष्टि से, गद्य-भाषा के अधिक-से-अधिक निकट आ जाती है—अन्वय किये बिना ही प्रायः उसका गद्यांतर किया जा सकता है। यह वाग्धारा की स्वच्छता और स्फीति का ही द्योतक है अन्यथा उनकी भाषा गद्यवत् नहीं है। उसका काव्योचित अर्थ-गांभीर्य और प्रौढता अद्भुत है और सतोष की बात यह है कि वह प्रौढता निरंतर बढ़ती जाती है। 'नकुल' से कुछ उदाहरण देता हूँ।

१. थमा दिव्य संगीत मुखरता खोई दिव की,
चढ़-सी-गई समाधि समय के सुंदर शिव की।

...

२. किस पामर ने किया नखाकित दारुण दुखकर,
संशय का यह धाव आर्य-वाणी के मुख पर।
३. घरा वहाँ उठ गई स्कंध तक मानो दिव के,
तपोरता पार्वती अंकगत हो ज्यो शिव के।

ये केवल उदाहरण-मात्र हैं। वैसे अब सियारामशरण की अभिव्यक्ति का साधारण स्तर ही यह हो गया है। उनके नवीन काव्यों में प्रत्यक्ष इतिवृत्त वर्णन का एक प्रकार से अभाव होता जा रहा है। उनकी अभिव्यक्ति अब ऋजुसरल न रह कर उत्तरोत्तर बक्र होती जा रही है।

इस प्रकार कवि सियारामशरण के काव्य में सस्कार और साधना का माधु समन्वय है। वे उन कवियों में से हैं जिन्होंने सच्चे अर्थ में काव्य की साधना की है। वे लोकप्रिय नहीं रहे, और हो भी नहीं सकते, क्योंकि वे प्रेय को छोड़कर श्रय की साधना में रत हैं।

पंत का नवीन जीवन-दर्शन

‘युगवाणी’ और ‘ग्राम्या’ की आलोचना करते हुए आज से आठ-नी वर्ष पूर्व मैंने लिखा था कि मार्क्सवाद में श्री सुमित्रानंदन पंत का व्यक्तित्व अपनी वास्तविक अभिव्यक्ति नहीं पा सकता। जीवन के भौतिक मूल्य पंत के संस्कारी व्यक्तित्व को लुप्त नहीं कर सकते। उनका सूक्ष्म-चेता मन उन बुद्धि-मृहीत भौतिक मूल्यों के विरुद्ध उस समय भी बार-बार विद्रोह कर रहा था और ऐसा स्पष्ट प्रतीत होता था कि वे भीषण ही फिर अपने परिचित पथ पर लौट आयेंगे। कारण स्पष्ट है : पंत के व्यक्तित्व में वह काठिन्य और दृढ़ता नहीं है जो मार्क्सवादी विश्वासों के लिए अपेक्षित है। मार्क्सवाद का भौतिक संघर्ष, निरीश्वरवाद अथवा अनात्मवाद, पंत-जैसे कोमलप्राण व्यक्ति का परिहोष नहीं कर सकते। ऐसे व्यक्ति के लिए आस्तिकता अनिवार्य हो जाती है और आत्मा तथा ईश्वर में ही अंत में उसे जीवन और जगत् का समाधान मिलता है। अतएव ‘स्वर्णधूलि’ और ‘स्वर्णकिरण’ का प्रकाशन और उनमें अभिव्यक्त पंत का परिवर्तित दृष्टिकोण हमारे लिए कोई आश्चर्य की बात नहीं है। मानव-मनो-विज्ञान से अभिज्ञ, संस्कारों में विश्वास रखने वाला प्रत्येक व्यक्ति उसे स्वाभाविक घटना ही मानेगा।

ये तो ‘स्वर्णधूलि’ और ‘स्वर्णकिरण’ में कई प्रकार की कविताएँ हैं : अनेक कविताओं का घरातल सामाजिक है, कुछ कविताएँ आत्मगत हैं जो परिष्कृत मधुर रस में अभिपिक्क हैं : कतिपय कविताएँ प्रकृति-संबन्धी भी हैं, परंतु अधिकांश कविताएँ आध्यात्मिक हैं। इसलिए इन नवीन कृतियों का प्रधान स्वर आध्यात्मिक है। ‘ग्रंथि’ में ‘पल्लव’ और ‘पल्लव’ में ‘गुजन’, ‘ज्योत्स्ना’ और ‘युगांत’ में पतञ्जी क्रमशः शरीर में मन और मन से आत्मा की ओर बढ़ रहे थे। बीच में ‘युगवाणी’ और ‘ग्राम्या’ में उनके दृष्टिकोण में परिवर्तन हुआ। मार्क्स के वस्तुवादी जीवन-दर्शन ने उन्हें आकृष्ट किया और वे अपने सहज मार्ग में थोड़ा हट गए। उस समय भी उनकी आध्यात्मिक चेतना लुप्त नहीं हुई थी। ‘युगवाणी’ और ‘ग्राम्या’ दोनों में भी उन्होंने अतिभौतिकवाद का निषेध करते हुए आत्म-सत्य और वस्तु-सत्य के समन्वय पर बल दिया है। परंतु फिर भी इसमें संदेह नहीं है कि उस काल-खंड की कविताओं में भौतिक सत्य का प्राधान्य है; चेतना पर वस्तु-सत्य का प्रभुत्व है यद्यपि अवचेतन में आत्म-सत्य की सत्ता का अंत नहीं हुआ है। यह परिस्थितियों की प्रतिक्रिया-मात्र थी और एक बौद्धिक स्वीकृति से अधिक नहीं थी। परिस्थिति के दूसरे मोड़ पर प्रकृत संस्कार

फिर उभर आए और पंतजी वस्तु से आत्मा की ओर फिर प्रवृत्त हो गए :

सामाजिक जीवन से वही महत् अतर्भन,
बृहत् विश्व इतिहास, चेतना गीता किंतु चिरतन ।

उनका विकास-पथ भी निसर्गत यही है और इसकी चेतना उन्हें स्पष्ट है ।
दीप-भवन युग विद्युत्-युग में ज्यो दिक् शोभित,
मन का युग हो रहा चेतना युग में विकसित ।

परंतु इस आध्यात्मिकता का स्वरूप स्पष्ट करना आवश्यक है । यह आध्यात्मिकता सांप्रदायिक अथवा धार्मिक नहीं है और न यह रहस्यवाद ही है । इसका सबंध सूक्ष्म चेतना से है । पंतजी का आत्मा की सत्ता में अटल विश्वास है । परंतु वे आत्मा को चेतना का सूक्ष्म रूप मानते हैं, अपने में सर्वथा निरपेक्ष भौतिक जीवन से एकांत अविकृत उसका अस्तित्व नहीं है । और स्पष्ट शब्दों में—मानव-हृदय का पूर्णतम विकसित रूप आत्मा है । अतएव उसमें मानव-हृदय की विभूतियों का चरम विकास मिलता है । उनसे रहित शुद्ध-बुद्ध अथवा निर्लिप्त रूप, नकारात्मक एवं निवृत्तमूलक, पंत को अग्राह्य है । उन्होंने जिस आध्यात्मिक चेतना की कल्पना की है उसमें भौतिकता का परिष्कार है, तिरस्कार नहीं है, जन्नयन है, दमन नहीं है ।

आज हमें मानव-मन को करना आत्मा के अभिमुख
परंतु साथ ही,

वही सत्य कर सकता मानव-जीवन का परिचालन
भूतवाद हो जिसका रज तन प्राणिवाद जिसका मन,
औ' अध्यात्मवाद हो जिसका हृदय गभीर चिरतन ।

(लोक-सत्य)

तीसरी रे भूख आत्मा की गहन ।
इंद्रियो की देह से ज्यो है परे मन ॥
मनोजग से परे ज्यो आत्मा चिरतन,
जहाँ मुक्ति विराजती,
औ' डूब जाता हृदय-ऋदन ।
वहाँ सत् का वास रहता,
वहाँ चित् का लास रहता,
वहाँ चिर उल्लास रहता
यह बताता योग दर्शन ।
किंतु ऊपर हो कि भीतर
मनोगोचर या अगोचर,
क्या नहीं कोई कही ऐसा अमृतघन,
जो धरा पर बरस भर दे मध्य जीवन ?
जाति-वर्गों से निस्तर जन
अमर प्रीति प्रतीति में बंध

पुण्य जीवन करें यापन ।

औ' धरा हो ज्योति-पावन ।

प्रवृत्तिमय होने के कारण यह आध्यात्मिकता स्वभावतः आनंदरूपिणी है— इसमें आत्मा का सात्त्विक उल्लास है । भूत-रत जीवन के काले लौहपाश से मुक्त अंतश्चेतना का सोना है । भौतिकता अथवा भूत-लिप्सा मरणोन्मुखी और नाशमयी है और आत्मा का सहज उल्लास लक्ष्य है । अतएव पत की इस नवीन आध्यात्मिक चेतना में प्रेम और माधुर्य से समन्वित जीवन की जागृति, सृजन की स्फूर्ति और निर्माण-स्वप्नों का राशि-राशि सौंदर्य-वैभव है :

खुला अब ज्योति द्वार,
उठा नव प्रीति द्वार,
सृजन शोभा अपार ।
कौन करता अभिसार,
धरा पर ज्योति-भरण,
हूँसी लो स्वर्ण-किरण ।

यह आध्यात्मिकता वैसे तो पंतजी की काव्य-चेतना का सहज विकास था परंतु इसका नात्कालिक कारण उनकी रुग्णता भी है । तीन-चार वर्ष पूर्व पंतजी उस स्थिति पर पहुँच गए थे जहाँ से मृत्यु दृष्टिगोचर होने लगती है । मृत्यु के उस अंघ तमस् को भेदकर नव-जीवन की स्वर्ण-किरण का उद्भास स्वभावतः जीवन-दर्शन में परिवर्तन की अपेक्षा करता है । वास्तव में मृत्यु जीवन की भौतिकता के लिए सबसे बड़ी ललकार है—आज से शतसहस्र वर्ष पूर्व मानव-चेतना के उस नवप्रभात में वैदिक ऋषि ने मानव को भौतिक लिप्साओं से सावधान करने के लिए ही तो कहा था : 'ओं क्रतो स्मर, कृतं ऋतो स्मर ।' मृत्यु की चेतना जीवन के स्थूल तथ्यों को भेदकर उसके सूक्ष्म सत्त्वों को अनायास ही उद्घाटित कर देती है । अतएव कवि को स्थूल से सूक्ष्म की ओर, वस्तु से आत्मा की ओर प्रेरित करने के लिए उसकी इस रुग्णता ने भी कम-से-कम परिस्थिति का कार्य अवश्य किया है । पत-जैसे व्यक्ति के जीवन में वैसे ही कटुता के लिए स्थान कम था, जो कुछ कटुता थी वह इस अग्नि में जलकर निःशेष हो गई—अब उसमें प्राणों का अमृत है, नवजीवन, आशा, उल्लास है ।

इस अध्यात्म-चेतना का मूल तत्त्व है समन्वय—व्यष्टि और समष्टि अर्थात् ऊर्ध्व विकास और समदिक् विकास का समन्वय, बहिरंतर अर्थात् भौतिक और आध्यात्मिक जीवन का समन्वय—जिसे पाश्चात्य दर्शन में विज्ञान और ज्ञान, और प्राच्य दर्शन में अविद्या (भौतिक ज्ञान) और विद्या (ब्रह्मज्ञान) कहा गया है ।

ब्रह्म ज्ञान रे विद्या, भूतो का एकत्व समन्वय,
भौतिक ज्ञान अविद्या, बहुमुख एक सत्य का परिचय ।
आज जगत में उभय रूप तम में गिरने वाले जन,
ज्योति-केतु ऋषि-दृष्टि करे उन दोनों का संचालन ।

बहिरंतर के सत्यो का जगजीवन मे कर परिणय,
ऐहिक आत्मिक वैभव से जन-मंगल हो नि सशय ।

यही मानव का देवत्व है जिसमे कि जीवन के स्वर्णिम वैभव पर आत्मा का अवतरण प्रतिष्ठित है; इसी के आधार पर विश्व-संस्कृति की स्थापना हो सकती है जो इस युग की समस्याओं का एकमात्र समाधान है । आज के द्रोह-रत मानव की यही मुक्ति है । और यह समाधान युग का सामयिक सत्य नहीं है, युग-युग का शाश्वत सत्य है । मानव-जीवन की चिरतन समस्या का चिरतन समाधान है । आज से सहस्रो वर्ष पूर्व हमारे उपनिषद् इसकी घोषणा कर चुके हैं -

अन्धं तम प्रविशन्ति येऽविद्यामुपासते ।

ततो भूय इव ते तमो य अविद्यायां रतः॥

विद्या चाविद्या च यस्तद्वेदो भयं सह ।

अविद्याया मृत्युं तीर्त्वा विद्यायाऽमृतमश्नुते ॥

व्यक्तित्व-विकास की दृष्टि से पंतजी इस समय जीवन की प्रौढि पर पहुंच गए हैं । जीवन की यह वह अवस्था है जहां स्वयं कवि के शब्दों मे

रूप रंगो का चित्र जगत्

सिमट, घुल, हो अनुभव-अवगत

विचारो भावो मे परिणत,

नियम चालित लगता संतत ।

भिन्न रुचि प्रकृति नहीं कल्पित

एकता मे वे आर्लिगित

विकर्षण-आकर्षण से नित्य

हो रहा जगजीवन विकसित ।

अर्थात्, 'पल्लव' के सौंदर्य-कवि के मानस का रूप-रंग प्रौढि की इस अवस्था मे जीवन के अनुभवों से घुलकर विचार और भाव मे परिणत हो गया है । यौवन-सुलभ रोमानी उल्लास चित्तन और विचार मे परिणत हो गया है, जीवन के वैचित्र्य मे उसे एकता की अनुभूति होने लगी है । अब विकर्षण और आकर्षण एक ही सत्य के दो रूप होने के कारण एक-दूसरे से भिन्न नहीं हैं । जीवन और जगत् के विकास मे उन दोनों का समान योग है । इसीलिए आज वह समन्वय की अमोघ ओषधि लेकर विश्व की वर्तमान व्याधियों का उपचार करने के लिए आगे बढ़ता है । वह देखता है कि आज मानव जाति, वर्ण, वर्गों मे विभक्त है । पृथ्वी का वक्ष राष्ट्रों के कटु स्वार्थों से खडित हो रहा है । अर्थ-व्यवस्था सर्वथा छिन्न-भिन्न हो गई है । जीवन के मंदिर हँसती हुई मानव-मूर्ति के स्थान पर यत्रो की मूर्ति प्रतिष्ठित है । इस प्रकार जनगण के रक्त-प्राण का शोषण हो रहा है । उधर सामाजिक जीवन पूर्णतः विश्रुखल हो गया है । मध्यवर्ग कृमिव्यूह की तरह क्षुद्र स्वार्थों से ग्रस्त है । अर्थ-दस्यु उच्चवर्ग घन-मद से अंधा हो रहा है । सारा जीवन अहम्मन्यता और अध लालसा से काप रहा है । उधर बौद्धिक दृष्टि से, आज समाज मे चार वर्ग मिलते हैं—एक बुद्धि-प्राण वर्ग,

दूसरा धर्म-प्राण वर्ग, तीसरा राजनीतिक वर्ग और चौथा वर्ग उन नवशिक्षितों का है जिनका कोई विशिष्ट एवं निश्चित दृष्टिकोण नहीं है, जो विचारहीन जीवन व्यतीत करते हैं। इनमें पहला वर्ग तर्कों, वादों और सिद्धांतों के जाल में उलझा हुआ है। दूसरा धर्म-प्राण वर्ग धर्म की आत्मा को मूल उसके बाह्य स्थूल रूपों, रीति-नीति और शाखा-पथों से आगे नहीं बढ़ पाता। राजनीतिक वर्ग जीवन के रचनात्मक कार्यों को छोड़ ध्वसात्मक कार्यों में अपनी सारी शक्ति लगा रहा है। रह गया चौथा वर्ग, उसमें सोचने की शक्ति ही नहीं है। नवशिक्षा ने उसे पूर्णतः भाग्यवादी बना दिया है। उसके प्राप्य हैं - स्त्री, धन, पद, मान। बस इनके आगे चेतना की गति नहीं है।

कवि इस सार्वभौम अधःपतन के कारण पर विचार करता है तो उसे ज्ञात होता है कि इस संपूर्ण ह्रास का मूल कारण है जीवन में संतुलन (समन्वय) का अभाव।

आज का मानव बाह्य जीवन में इतना खोया हुआ है कि वह अपने अंतः-स्वरूप को सर्वथा भूल गया है। वाष्प, विद्युत् और किरण आज मानव के वाहन हैं, यहां तक कि मृत शक्ति का मूलस्रोत भी आज अणु ने उसे समर्पित कर दिया है। वह वनस्पति और पशु-जगत् का विकास कर सकता है, गर्भाशय में जीवन-अणु को ऊर्जित करने की क्षमता उसने प्राप्त कर ली है। एक प्रकार से संपूर्ण दिशा-काल पर उसका प्राधिपत्य है :

दिशा-काल के परिणय का रे मानव आज पुरोहित ।

परंतु फिर भी आज वह सर्वाधिक दुःखी और विषण्ण है, क्योंकि उसका अंतर्जीवन सर्वथा उपेक्षित है—परिणामतः उसके बहिर्जीवन और अंतर्जीवन का सामञ्जस्य नष्ट हो गया है।

बहिर्चेतना जागृत जग में अतर्मानव निद्रित,

बाह्य परिस्थितियाँ जीवित, अंतर्जीवन मूर्च्छित मृत ।

जब तक यह सामञ्जस्य फिर से स्थापित नहीं होता, ससार की समस्या हल नहीं हो सकती। आज आवश्यकता इस बात की है कि भौतिक वैभव और आत्मिक ऐश्वर्य, विज्ञान और दर्शन के समन्वय द्वारा मानव के वास्तविक स्वरूप की प्रतिष्ठा की जाय। तभी मानव जातियों और राष्ट्रों में खंडित मानवता—मानवीय एकता—का साक्षात्कार कर सकेगा और तभी आज के मानव की मुक्ति संभव है। इस प्रकार राष्ट्रों और वर्गों की अनेकता में मानव-एकता की स्थापना—यही कवि के अनुसार आज की विषमताओं का समाधान है। व्यक्तिगत साधनों के क्षेत्र में कवि और आगे बढ़ता है और अनेकता में एकता की यह अनुभूति भौतिक तत्त्वों से ऊपर उस परम तत्त्व तक पहुँचती है :

अन्न प्राण मन आत्मा केवल

ज्ञान भेद हैं सत्य के परम,

इन सब में चिर व्याप्त ईश रे,

मुक्त सच्चिदानन्द चिरंतन ।

यह कोई नवीन दर्शन नहीं है, शास्त्रीय शब्दावली में यह भारतीय अद्वैतवाद

की पीठिका पर यूरोप के मानवतावाद की प्रतिष्ठा है, जो आज से कुछ दशाब्दियों पूर्व कवीन्द्र रवीन्द्र कर चुके थे। वैसे तो अद्वैतवाद और मानववाद दो विशिष्ट दर्शन प्रतीत होते हैं। एक पूर्व का, दूसरा पश्चिम का है; एक प्राचीन, दूसरा नवीन है, इस तरह की कुछ धारणा मन में होती है। परंतु तात्त्विक विश्लेषण करने पर मानववाद अद्वैतवाद का ही एक प्रोद्भास मात्र है। अद्वैतवाद का मूल आधार है अनेकता में एकता का ज्ञान, अर्थात् यह ज्ञान कि विश्व की प्रतीयमान अनेकता मिथ्या है, उसमें अनुस्यूत एकता (एक तत्त्व) ही सत्य है। एकांत व्यक्तिगत साधना के क्षेत्र में तो साधक उस एकता (एक तत्त्व) से सीधा साक्षात्कार करने के प्रयत्न में अनेकता को मिथ्या मानकर उसकी ओर से सर्वथा पराङ्मुख हो गया। परंतु जब वह सामाजिक दृष्टिकोण को लेकर साधना में अग्रसर हुआ तो उसने अनेकता (जगत्) को मिथ्या नहीं माना—वरन् इस अनेकता की धारणा को मिथ्या माना। स्थूलतः जो अनेक नाम-रूप दिखाई देते हैं, वे उसी एक रूप के अनेक प्रतिबिम्ब होने के कारण उनमें अभिन्न है। इस प्रकार जगत् में स्व और पर का भाव, महान् और लघु का भाव, उच्च-निम्न का भाव अर्थात् किसी भी प्रकार के पार्यंक्य का भाव मिथ्या है। विधाता की सृष्टि के सभी प्राणी—कीरी और कजर समान हैं। मानव-जगत् में राजा-रक, धनी-निर्धन, ब्राह्मण और शूद्र—आधुनिक गन्दावली में जाति, वर्ण, वर्ग आदि का भेद भ्रांति है। सभी मानव समान हैं और उस परम शक्ति का प्रतिबिम्ब होने के कारण मूलतः श्रेष्ठ हैं। कवीर और उनके सहयोगी सत्तो ने इसी आध्यात्मिक मानववाद का अपने जीवन और काव्य में प्रतिपादन किया था। आधुनिक युग में कवीन्द्र रवीन्द्र ने पश्चिम की मानववादी विचारधारा से भी प्रभाव ग्रहण कर इसी को नवीन रूप में प्रस्तुत करते हुए अपने विश्व-बधुत्व सिद्धांत का प्रतिपादन किया।

रवीन्द्र का यही विश्व-बधुत्व पंतजी में विश्व-संस्कृति बन गया है :

हमें विश्व-संस्कृति दे, मू पर करनी आज प्रतिष्ठित,

मनुष्यत्व के नव द्रव्यो से मानस-उर कर निर्मित।

रवीन्द्र पर जहां पूर्ववर्ती मानववादी दार्शनिकों का प्रभाव था, पंत पर वहां परवर्ती मनोवैज्ञानिकों एवं मनोविश्लेषकों का प्रभाव है। इसीलिए उन्होंने मानव-एकता की साधना के लिए आत्म-संस्कार को साधन माना है।

मानवीय एकता जातिगत तन में करनी स्थापित,

मन-स्वर्ग की किरणों से मानव-मुखशी कर मंडित।

यह 'मन-स्वर्ग' आत्म-संस्कार (Sublimation) का ही काव्यमय नाम है।

पंत की इस जीवन-दर्शन की ओर आरंभ से ही प्रवृत्ति रही है। 'ज्योत्स्ना' में उन्होंने पहली बार अपने विचारों की प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति की है। 'युगात्' में कवि ने इसमें आध्यात्मिक रंग देना आरंभ किया था परंतु 'युगवाणी' और 'ग्राम्या' में मार्क्स-दर्शन के प्रभाववश उसकी चिंतन-प्रवृत्ति बहुत-कुछ बहिर्मुखी हो जाने से इस चिंताधारा का स्वाभाविक विकासक्रम टूट गया। अतः सन् १९४४ की अस्वस्थता

ने उसे पुनः अंतर्मुख चिंतन पर बाध्य किया और 'स्वर्णधूलि' तथा 'स्वर्णकिरण' में उपर्युक्त चिंताधारा अपनी सहज परिणति को प्राप्त हो गई।

प्रकृति

पतंजी मूलतः प्रकृति के कवि हैं। उनकी काव्य-चेतना के निर्माण में प्रकृति का विशेष प्रभाव है, और स्वभावतः उनके कवि-व्यक्तित्व के विकास के साथ-साथ प्रकृति के प्रति उनके दृष्टिकोण में भी परिवर्तन होता रहा है। 'स्वर्णकिरण' में जीवन की भाँति प्रकृति के प्रति भी कवि की चेतना में एक सहज सात्त्विक भावना का समावेश हो गया है। ऐंद्रिय उपभोग की भावना, जो पतंजी में पहले भी अत्यंत संयमित थी, इन रचनाओं में प्रायः निःशेष हो चुकी है और कल्पना के स्थान पर अनुभूति और चिंतन का प्रभुत्व हो गया है। परंतु इसका यह अर्थ नहीं है कि इन नवीन प्रकृति-चित्रों में रूप-रंगों का वैभव अब नहीं रहा—वास्तव में रूप-रंग का इतना प्राचुर्य पहली किसी कृति में नहीं मिलता। पल्लव, गुजन, ज्योत्स्ना आदि के रंग इनमें आकर एक ओर पक्के और दूसरी ओर अत्यधिक सूक्ष्म-तरल हो गए हैं, साथ ही उनकी विविधता और वैचित्र्य में भी वृद्धि हुई है। परंतु इस वैभव और वैचित्र्य में एक निर्मल सात्त्विक उल्लास है, जो इन्द्रियों के मासल उपभोग की अभिव्यक्ति न होकर आत्मा की विशदता का प्रकाशन है। कैशोर्य-सुलभ विस्मय और यौवन-सुलभ उपभोग का स्थान अब प्रौढ़ के संयत-गंभीर भ्रान्त ने ले लिया है :

मृतों की चिर पावनता में

हृदय सहज करता अवगाहन।

यह उसे चिंतन की ओर प्रेरित करता है :

निभूत स्पर्श पाकर विसर्ग का,

आत्मा गोपन करती चिंतन।

सामाजिक चेतना

तीसरा वर्ग सामाजिक कविताओं का है। इसकी सामाजिक चेतना का आधार वही आत्मपरक मानववाद है जिसका विश्लेषण ऊपर किया जा चुका है।

इस समाज-दर्शन में जीवन के आंतरिक, तत्त्व-गत (Essential) मूल्यों का ही महत्त्व है, बाह्य, औपचारिक मूल्यों का नहीं। सदाचार, देश-प्रेम, सामाजिक प्रगति, राजनीतिक उत्कर्ष आदि का मूल्यांकन भौतिक उपकरणों द्वारा नहीं बल्कि मानसिक एवं आत्मिक उपकरणों द्वारा ही किया जा सकता है।

सदाचार

'पतितता' कविता में, जब कि

क्रूर लुटेरे हत्यारे कर गये

बहु को नीच कलकित।

और,

फूटा करम, घरम भी लूटा
शीश हिला रोते सब परिजन,
हा, अभागिनी ! हा कलंकिनी !
खिसक रहे गा-गाकर पुरजन

—तो बहू का पति केशव उसको सस्नेह ग्रहण करता हुआ कहता है :

मन से होते मनुज कलंकित
रज की देह सदा से कलुषित,
प्रेम पतित-पावन है, तुमको
रहने दूंगा मैं न कलंकित ।

इसी प्रकार 'परकीया' में, पतिव्रत की व्याख्या करता हुआ कवि कहता है :

पति-पत्नी का सदाचार भी
नहीं मात्र परिणय से पावन,
काम-निरत यदि दंपति जीवन
भोग-मात्र का परिणय साधन ।
पकिल जीवन में पंकज-सी
शोभित आप देह से ऊपर,
नहीं सत्य जो आप हृदय से
शेष शून्य जग का आडंबर ।

आप देखें कि इन दोनों उद्धरणों का सारांश बिल्कुल एक है :

मन से होते मनुज कलंकित
रज की देह सदा से कलुषित ।

और

वही सत्य जो आप हृदय से ।

सामाजिक उत्कर्ष

इसी प्रकार सामाजिक उत्कर्ष के लिए भौतिक विश्व की अपेक्षा मानव-गुणों का उत्कर्ष ही अधिक अभिप्रेत है । और मानव-गुणों के उत्कर्ष का मूलाधार है मनोस्वास्थ्य, जिसमें भोग और त्याग, अनुराग और विराग का पूर्ण संतुलन हो, जिसमें सामाजिक एवं लैंगिक द्विधा की चेतना न हो । और इस मनोस्वास्थ्य का साधन है आत्म-संस्कार, जिसके लिए प्रीतिमूलक सर्जनात्मक भावनाओं का संवर्धन आवश्यक है :

रति और विरति के पुलिनो में बहती जीवन-रस की धारा
रति से रस लीगे और विरति से रस का मूल्य चुकाओगे ।
नारी में फिर साकार हो रही नव्य चेतना जीवन की
तुम त्याग भोग को सृजन भावना में फिर नवल डुवाओगे ।

राजनीतिक उत्कर्ष

इसी प्रकार भारत के मुक्ति-दिवस १५ अगस्त का स्तवन करता हुआ कवि मुख्यतः उसके भौतिक उत्कर्ष की नहीं, वरन् उसके आत्मिक ऐश्वर्य की मंगल-कामना करता है :

नव जीवन का वैभव जागृत हो जन गण मे
आत्मा का ऐश्वर्य अवतरित मानव मन मे ।
रक्त-सिक्त चरणी का हो दुःस्वप्न समापन
शांति प्रीति सुख का भू-स्वर्ग उठे सुर-मोहन ॥

उसकी राष्ट्रीयता अथवा देशभक्ति संकुचित नहीं है । भारत-मात्र का कल्याण उसका प्रेय नहीं है—वह भारत के हित को विश्व-हित के साथ एक करके देखता है । भारत की दासता उसकी अपनी दासता नहीं थी, वह सारी पृथ्वी की नैतिक दासता थी । इसी तरह उसकी मुक्ति एक देश-मात्र की मुक्ति नहीं है, वह विश्व-जीवन की मुक्ति है, क्योंकि उसे विश्वास है कि अपनी महान् सांस्कृतिक परंपराओं से समृद्ध भारत एक नवीन सांस्कृतिक आलोक का वितरण करेगा । इस प्रसंग से मुझे अचानक ही प्रधानमंत्री के अनेक वक्तव्यों का स्मरण हो आता है । उनमें प्रायः सभी में इस बात पर बल दिया जाता है कि भारत का कल्याण विश्व-कल्याण के साथ ग्रथित है । वह संकुचित राष्ट्रीयता के मोह में न पड़कर विश्वादर्शों के लिए ही सतत प्रयत्नवान् रहेगा :

“मैंने भारत के हितों का ध्यान रखा है, क्योंकि स्वभावतः ही यह मेरा प्रथम कर्तव्य था । मैंने सदैव भारत के हित को विश्व के हित का ही एक अंग माना है । हमारे गुरु महात्मा गांधी ने यही शिक्षा दी है । उन्होंने हमें भारत के स्वातंत्र्य और गौरव की रक्षा करते हुए दूसरों के साथ शांति और मित्रभाव से रहने का उपदेश दिया है । आज संसार में स्थान-स्थान पर संघर्ष और द्वेष फैला हुआ है और सामने विनाश दिखाई दे रहा है । इसलिए हमें प्रत्येक ऐसे कार्य का, जिससे यह द्वंद्व कम हो, स्वागत करना चाहिए ।” [जवाहरलाल नेहरू]

दोनों के आदर्शों में कितना निकट साम्य है, और वह केवल संयोग नहीं है । सदा से ही, साहित्य, इस प्रकार, अपने एकांत कक्ष से राजनीति को स्वप्न और आदर्श देता रहता है । इसीलिए तो कवियों को विश्व का नियामक कहा गया है ।

अतीत-प्रेम

इस युग की काव्य-चेतना की एक प्रमुख प्रवृत्ति है अतीत के प्रति आकर्षण । हमारे प्रमुख कवियों में यह प्रवृत्ति सबसे अधिक प्रखर थी प्रसाद में । पत को आरंभ से ही अतीत की अपेक्षा भविष्य के प्रति अधिक आकर्षण रहा है । वे सदा से भविष्य के स्वप्न-व्रष्टा कवि रहे हैं । इन नवीन कविताओं में पहली बार सांस्कृतिक पुनरुत्थान की भावना मिलती है । कवि पहली बार अपनी प्राचीन अध्यात्म-पूत सस्कृति—वेद, उप-निषद्, सीता, लक्ष्मण आदि की ओर श्रद्धा और संभ्रम से आकृष्ट हुआ है । ‘युगवाणी’

और 'ग्राम्या' आदि में प्राचीन के प्रति एक वैज्ञानिक, ऐतिहासिक अध्ययन का भाव था परन्तु इन कविताओं में आस्तिक भाव भी मिलता है। 'स्वर्णधूलि' के आर्पवाणी कविता-संग्रह में वैदिक ऋचाओं का भव्य अनुवाद है। इन कविताओं द्वारा कवि आज के भूत-वस्तु जीवन में शांति का संचार करने के लिए मानो भारत की भूत-पावनी सस्कृति की आत्मा का आवाहन करता है।

शांति शांति दे हमें शांति हो व्यापक उज्ज्वल,
शांति घाम यह घरा बने, हो फिर जन-मंगल।

बहुत-सी कविताओं में उपनिषद्-मंत्रों के प्रेरणा-तनु विद्यमान हैं। कहीं उप-निषद् के 'द्वासुपर्णा' आदि रूपको को ग्रहण किया गया है और कहीं उनके आर्पवचनों को उद्धृत किया गया है। 'स्वर्णकिरण' में अशोक-वन नाम का एक स्वगत-काव्य वैदेही की मनोगाथा का अध्यात्मपरक विश्लेषण-चित्रण करता है।

नित सत् राम, शक्ति चित् सीता
अखिल सृष्टि आनंद प्रणीता
प्रकृति शिखा-सी उठे, शक्ति चित्
उतरे, निखिल जगत् में शिक्षा।

इसी प्रकार भारत के समृद्ध साहित्य 'मेघदूत', 'कुमारसम्भव' आदि के शतरंग कल्पना-चित्र भी इन कविताओं में स्थान-स्थान पर मणियों की भांति टके हुए हैं :

सम्भव, पूरा तुम्हारी द्रोणी
किन्नर-मियुनों से हो कूजित,
छाया निभृत गुहाएँ उन्मद
रति की सौरभ से समुच्छ्वसित
× × ×
अब भी ऊपा वहाँ दीखती
वधू उमा के मुख-सी लज्जित
बढती चंद्र-कला भी गिरिजा-सी
ही गिरि के क्रोड में उदित।

जैसा कि मैंने ऊपर कहा है, आधुनिक युग के विधायक कवियों में पत को पुरातन के प्रति सबसे कम मोह रहा है। इसका कारण यह है कि उन पर पाश्चात्य शिक्षा-सम्यता का प्रभाव अपने अन्य सहयोगियों की अपेक्षा अधिक है। उसका रहन-सहन अब तक बहुत-कुछ पश्चिमी ढंग का रहा है। कालिदास और भवभूति की अपेक्षा उन्होंने शेली, कीट्स और टेनिसन से अधिक काव्य-प्रेरणा प्राप्त की है और उपनिषद् और पङ्दर्शन की अपेक्षा हीगेल और मार्क्स का उनकी विचारधारा पर अधिक प्रभाव पड़ा है। प्रसाद, निराला और महादेवी जब भारतीय दर्शन और साहित्य के द्वारा अपने व्यक्तित्व का सबद्धन-संस्कार करते थे, उस समय पत को हीगेल और मार्क्स का अध्ययन अधिक अनुकूल पड़ता था। 'स्वर्णधूलि' की एक कविता 'ग्रामीण' में पत ने अपने प्रति अभारतीयता के आक्षेप का उत्तर देने का प्रयत्न किया है :

भारतीय ही नहीं बल्कि मैं
हूँ ग्रामीण हृदय के भीतर ।

फिर भी इसमें संदेह नहीं है कि इस युग के वय.प्राप्त कवियों के देशे पंत के व्यक्तित्व में भारतीयता का अंश अपेक्षाकृत सबसे कम रहा है । परंतु अब जीवन की प्रीति पर पहुंचकर वे आस्थापूर्वक भारतीय संस्कृति के अतीत गौरव की ओर आकृष्ट हुए हैं और यह शुभ लक्षण है । इससे उनके कला-वैभव में स्थैर्य आयेगा ।

काव्य-गुण

विचार-सामग्री (Thought-Content) का परीक्षण कर लेने के उपरांत दूसरा और महत्तर प्रश्न है काव्य-गुण का । और काव्य के मूल्यांकन में उसी का सर्वाधिक महत्त्व है क्योंकि जहां तक उपर्युक्त सैद्धांतिक सामग्री का संबंध है, मेरी धारणा है कि उसके लिए गद्य भी सफल माध्यम हो सकता है, और दूसरे उसमें कोई विशेष मौलिकता भी नहीं है । उसका अध्ययन तो कवि के व्यक्तित्व-विकास के लिए आवश्यक था और कवि-मानस का साक्षात्कार करने के निमित्त ही हमने उसका विवेचन भी किया । पत की नवीन कविता का मूल्य आकने के लिए उनका काव्य-गुण ही परखना होगा । अर्थात् यह देखना होगा कि उनमें चित्त को चमत्कृत करने की कितनी क्षमता है, दूसरे शब्दों में इन कविताओं का मन पर कहा तक प्रभाव पड़ता है और उस प्रभाव का स्वरूप क्या है । उसमें सूक्ष्म परिष्कार है अथवा मथनकारी तीव्रता या प्राणों को उद्वेलित करने वाली शक्ति या फिर कल्पना को समृद्ध एवं विचार-चिंतन को प्रेरित करने की क्षमता । इस दृष्टि से विचार करने पर हमारे सम्मुख सबसे पहले 'स्वर्णधूलि' की मर्मकथा, प्रणयकुञ्ज, शरद्-चाँदनी, मर्म-व्यथा, स्वप्न-बधन, स्वप्नदेही, प्रणयाकांक्षा, रस-स्रवण आदि कविताएँ आती हैं । ये सभी कविताएँ शुद्ध गीति-काव्य के सुंदर उदाहरण हैं और रस-व्यञ्जना की दृष्टि से इन सग्रहों की मधुरतम कृतियाँ हैं । इनमें आत्म-रस से भोगी, ऐंद्रियता के कर्म से मुक्त एक शांत-स्निग्धता मिलती है । ये कविताएँ परिष्कृत आत्मानुभूति की सहज उद्गीतियाँ हैं । सहजता का गुण, जो गीति-कविता का मूल तत्त्व है, वास्तव में इन्हीं कविताओं में मिलता है । शेष कविताओं में (मिन्न प्रकार का महत्त्व होते हुए भी) चिंतन, विचार और कल्पना की अकडबंदी होने के कारण आत्म-द्रव के तारल्य का अभाव है । परंतु उपर्युक्त कविताओं का सार-तत्त्व यह आत्म-द्रव ही है । इस आत्म-द्रव का विश्लेषण एक स्थान पर कवि ने स्वयं किया है :

यह विदेह प्राणों का बंधन,
अंतर्ज्वाला से तपता मन,
सुग्ध हृदय सौंदर्य-ज्योति को
दग्ध कामना करता अपंग ।

अर्थात् इस आत्म-द्रव के उपादान तत्त्व हैं सौंदर्य-भोग, देह की वासना से मुक्त हल्की-सी दग्ध-काम प्रीति, और इन दोनों के ऊपर सूक्ष्म जाली की तरह पुरी हुई अतर्क्यता ।

कुछ उदाहरण लीजिए .

१. प्राणों में चिर व्यथा बाँध दी ।
क्यो चिर दग्ध हृदय को तुमने
दूथा प्रणय की अमर साध दी ।
पर्वत को जल, दारु को अनल,
बारिद को दी विद्युत् चंचल
फूल को सुरभि, सुरभि को विकल
उड़ने की इच्छा अवाध दी ॥
२. बाँध लिया तुमने प्राणों को फूलों के बंधन में,
एक मधुर जीवित आभा-सी लिपट गई तुम मन में
बाँध लिया तुमने मुझको स्वप्नों के आलिंगन में ।

कुछ प्रकृति-कविताएं भी इस प्रकार के आत्म-स्पर्शों से गुदगुदा उठी हैं :

मानदंड भू के अखंड है,
पुण्य धरा के स्वर्गारोहण ।
प्रिय हिमाद्रि तुमको हिमकण से
घेरे मेरे जीवन के क्षण ।
मुझ अंचल-वासी को तुमने
शैशव में आशी दी पावन ।
नभ में नयनों को खो, तब से
स्वप्नों का अभिलाषी जीवन ।

इसके अतिरिक्त अन्य कविताओं में हार्दिक तत्त्व की न्यूनता है, परंतु फिर भी कुछ कविताओं का महत्त्व असंदिग्ध है । यह महत्त्व गंभीर चिंतन, प्रौढ विचार और ऐश्वर्यमयी कल्पना पर आश्रित है । इस प्रकार की कविताओं में सर्वश्रेष्ठ है—स्वर्णोदय : जो इन नवीन संग्रहों की सबसे महान् रचना है और पंत की गुरुत्तम कृतियों में से है । इसमें मानव की जीवन-यात्रा : जन्म, शैशव, प्रौढ़ि, वार्धक्य और देहांत का गंभीर मनोवैज्ञानिक-दार्शनिक एवं काव्यमय विवेचन है । परिस्थितियों की अनेकरूपता के कारण इसका क्षेत्र अत्यंत व्यापक है और कवि ने जीवन के भिन्न-भिन्न पहलुओं का समर्थ चित्रण कर अपनी परिपक्व प्रतिभा का परिचय दिया है । वास्तव में इस कविता में एक प्रकार की महाकाव्य-गरिमा है । इसके अतिरिक्त हिमाद्रि, हिमाद्रि और समुद्र, इंद्रधनुष, द्वा-सुपर्णा, अशोकवन और उधर सामंजस्य, चौथी भूख आदि कविताएं भी महत्त्वपूर्ण हैं ।

प्रभाव का स्वरूप और प्रेरणा

दूसरा प्रश्न स्वभावतः यह उठता है कि इन कविताओं के प्रभाव का स्वरूप क्या है ?—और प्रभाव-विश्लेषण के लिए हमें उनकी मूल प्रेरणा का अनुसंधान करना होगा । अस्तु ! स्पष्टतः ही ये कविताएं रसवादी नहीं हैं । अर्थात् ये हमारे

हृदय में वासना-रूप से स्थित प्रेम, उत्साह, शोक, विस्मय, भय आदि स्थायी अथवा उनके सहकारी भावों को प्रत्यक्ष रूप से आदोलित करती हुई हमारे चित्त में तीव्र संवेदनमय आनंद की सृष्टि नहीं करती । उधर इनका प्रभाव एकांत बौद्धिक भी नहीं है जैसा कि प्राचीन आलंकारिक काव्य का जो गणनात्मक कल्पना को उत्तेजित करता है, अथवा विदेश की नवीन बुद्धिवादी कविता का जो विचार को झकझोरती है । इसके साथ ही प्राचीन दार्शनिक कविताओं का प्रभाव भी इनसे भिन्न होता है । जैसा कि अन्यत्र कहा गया है, इन कविताओं के उत्पादन तत्त्व तीन हैं . लोक-कल्याणमय दार्शनिक चिंतन, उज्ज्वल रंगीन कल्पना और मधुर सौंदर्य-भावना । अतएव इनका प्रभाव भी तदनुकूल ही होगा । इनमें से पहले तत्त्व का प्रभाव एक प्रकार की बौद्धिक शांति और दूसरे का विस्मय और तीसरे का एक प्रकार की स्निग्ध माधुरी होती है ; और ये तीनों मिल कर एक मधुर बौद्धिक शांति को जन्म देते हैं । मैंने यहाँ बौद्धिक शांति शब्द का प्रयोग जान-बूझकर इस आशय से किया है कि यह शांति आध्यात्मिक शांति से भिन्न है । आध्यात्मिक शांति का अर्थ है शुद्ध आत्मानुभूति की स्थिति, और इन कविताओं के आस्वादन में बौद्धिक चेतना का सर्वथा लोप नहीं होता । यहाँ यह प्रश्न हो सकता है कि बौद्धिक शांति से क्या अभिप्राय है ? बौद्धिक शांति से मेरा अभिप्राय उस शांति से है जो बौद्धिक विश्वास के अवलंबन से प्राप्त होती है—दूसरे शब्दों में वह शांति जो कि आध्यात्मिक विश्वासों को बुद्धि द्वारा गृहण करने से प्राप्त होती है । कहने की आवश्यकता नहीं कि यह शांति वास्तविक एवं पूर्ण शांति नहीं है, आशिक और एक प्रकार का शांत्याभास है । परंतु यह इन कविताओं का दोष नहीं है, यह तो आज के बुद्धि-प्राण मानव-जीवन की सबसे बड़ी दुर्घटना है । वह इससे आगे बढ़ने में असमर्थ है क्योंकि वह बुद्धि को बंधा नहीं कर सकता और जब तक बुद्धि की विजय रहेगी सच्ची आध्यात्मिक शांति संभव नहीं है । और फिर, पंत जैसे व्यक्ति के लिए यह और भी दुर्लभ है क्योंकि पंत के व्यक्तित्व का दुर्बलतम अंग है उनकी अनुभूति । पंत ने जीवन का भोग कम किया है और अवलोकन अधिक । यहाँ पर मुझे 'गुंजन' की ये पंक्तियाँ फिर याद आ जाती हैं :

सुनता हूँ उस निस्तल जल में
रहती मछली मोती वाली
पर मुझे डूबने का भय है,
भाती तट की चल जल-माली ।

यह पंत की कदाचित् अचेतन स्वीकारोक्ति है ।

निस्तल जल गहन-गंभीर विश्व-जीवन है, मोती वाली मछली है जीवन का सत्य । जीवन के सत्य को पाने के लिए जीवन में डूबना अनिवार्य है । परंतु पंतजी यह नहीं कर पाये । वे तो तट पर बैठे हुए वीचि-माला अर्थात् जीवन और जगत् के मनोरम रूपों का अवलोकन करते रहे । आरंभ में उनकी दृष्टि में विस्मय और मोह था जो मन को गुदगुदाता और कल्पना को उद्बुद्ध करता था ; अब उसमें चिंतन और विचार का मिश्रण हो गया है । परंतु उस जीवन-सत्य को प्राप्त करने के लिए तो प्रबल अनुभूति,

संपूर्ण राग-द्वेषमय जीवन (Passionate living) अपेक्षित है। पंतजी के व्यक्तित्व का यह अंश सदा दुर्बल रहा है, इसीलिए उनके काव्य में प्राण-रस की क्षीणता है जिसकी उन्होंने समृद्ध कल्पना, गंभीर विचार और सूक्ष्म चिंतन द्वारा बहुत-कुछ क्षति-पूर्ति करने का प्रयत्न किया है। पर क्या प्राण-रस की क्षतिपूर्ति संभव है।

कला

कला का प्रयोग यहाँ मैं काव्य-शिल्प के अर्थ में कर रहा हूँ। शिल्प बहुत-कुछ साधना की वस्तु है। उसके लिए परिष्कृत रुचि के अतिरिक्त कल्पना की समृद्धि और प्रयत्न साधन अपेक्षित होता है। पंत में ये तीनों गुण प्रभूत मात्रा में हैं, अतएव उनकी कला सदैव विकासशील रही है और 'स्वर्णकिरण' में वह अपनी चरम प्रौढ़ि पर पहुँच गई है। यहाँ प्रौढ़ि तीन दिशाओं में लक्षित होती है : काव्य-सामग्री की समृद्धि, परिष्कार और विस्तार, प्रयोग-कौशल की सूक्ष्मता और अभिव्यक्ति की परिपक्वता। 'स्वर्णकिरण' में पंत ने अत्यंत समृद्ध काव्य-सामग्री का प्रयोग किया है। अनेक कविताओं का कलेवर रूप-रंग के ऐश्वर्य से जगमगा रहा है :

कलरव स्वप्नातप, सुरधनु पट
शशि मुख, हिमस्मित गात्र ले क्वसित,
पङ्क्तु देती थी परिक्रमा,
अप्सरियो-सी सुरपति प्रेषित।
शरद्-चन्द्रिका हो जाती थी
स्वप्नों के शृंगो पर विजडित—
हिम की परियो का अब्जल उड
जग को कर लेता था परिवृत।

× × ×

चूम बिकच नलिनी उर गुंजे गीत पंख मधुकर दल,
नृत्य तरंगित बहे स्रोत, ज्यो मुखरित भू-पग-पायल
विहँसे हिमकण किरण-गर्भ, स्वर्गिक जीवन के से क्षण,
खोल तृणों के पुलक पख, उडने को भू-रज के कण।

उपर्युक्त छंदों में चंद्रमा और चादनी की अपार चादी, किरणों और आतप का राशि-राशि सोना और प्रकाश, सुरधनु के मणि-माणिक, स्वप्नों की पल-पल परिवर्तित छाया-प्रकाश की आख-मिचौनी, और गीत, नृत्य, पायल का प्रभूत ऐश्वर्य बिखरा हुआ है। पंत का प्राकृतिक वैभव पर तो पूर्ण अधिकार रहा ही है; प्रकृति के रम्य रूप—आकाश, चंद्र, सूर्य, तारागण, आतप, चादनी, इन्द्रधनुष, असह्य, फूल, पक्षी, वृक्ष और लताएँ, पर्वत, नदी, निर्झर और सागर, सोना-चादी, मणि-माणिक्य सभी अपने रूप-रंगों का वैभव लिये, कवि-कल्पना के सकेतो के साथ नाचते हैं। 'स्वर्णकिरण' में यह क्षेत्र और भी विस्तृत हो गया है और रूप-रंग के रोमानी उपकरणों के अतिरिक्त यहाँ आध्यात्मिक जीवन के मागलिक उपकरणों—उदाहरण के लिए मंदिर, कलश, दीप-

शिखा, यज्ञ-धूम, हवि, नीराजन, रजत घंटियाँ, अभिषेक, कर्पूर, गंगा-जल, अमृत आदि का भी यथेष्ट प्रयोग है :

१. चद्रातप-सी स्निग्ध नीलिमा
यज्ञ - धूम-सी छाई ऊपर ।
२. दीपशिखा-सी जगे चेतना
मिट्टी के दीपक से उठ कर ।
३. आज समस्त विश्व-मंदिर-सा
लगता एक अखंड चिरंतन,
सुख-दुख, जन्म-मरण नीराजन ।
करते, कही नहीं परिवर्तन ।

‘स्वर्णधूलि’ की कुछ कविताओं में नित्य-प्रति के भौतिक जीवन के साधारण उपकरणों का उपयोग हुआ है, परंतु वे इस कालखंड की प्रतिनिधि रचनाएँ नहीं हैं। ‘ग्राम्या’ और ‘युगवाणी’ की नैतिक जीवन की स्थूल सामग्री की ओर से विमुख होकर कवि फिर अपने चिर-परिचित रोमानी क्षेत्र में लौट आया है, जिस पर अब उसका अधिकार और भी व्यापक हो गया है। छायावादी कवियों में सबसे सीमित क्षेत्र सुश्री महादेवी वर्मा का है। उन्होंने एक ओर तो प्रकृति के थोड़े-से सांध्यकालीन उपकरणों को ग्रहण किया है, और दूसरी ओर पूजा की सामग्री को। अतएव उनके प्रतीकों और उपमानों में प्रायः पुनरावृत्ति मिलती है। पंत का क्षेत्र अपेक्षाकृत कहीं अधिक विस्तृत है। यह सत्य है कि उन्होंने भी केवल मनोरम रूपों का ही ग्रहण किया है— प्रसाद और निराला की भाँति विराट् और अनगढ़ रूपों को नहीं, परंतु उन्होंने इस क्षति की पूर्ति अपनी सामग्री के सूक्ष्म नियोजन द्वारा कर ली है। वास्तव में चयन १. नियोजन की इतनी सूक्ष्मता, रूप और रंग का इतना बारीक मिश्रण अन्यत्र नहीं मिलता।

स्वर्ण-रजत के पत्रों की रत्नच्छाया में सुंदर,
रजत घंटियों सा, सुवर्ण किरणों का शरत्ता निर्भर ।
सिंहर इन्द्र-धनुषी लहरो में इन्द्र नीलिमा का सर
गलित-मोतियों के पीतोज्ज्वल फेनो से जाता भर ।

×

×

×

शशि किरणों के नभ के नीचे, उर के सुख से चंचल
तुहिनो का छाया-वन नित कंपता रहता तारोज्ज्वल ।

उपर्युक्त पक्तियों में आप देखिये कि सौंदर्य के सूक्ष्मातिसूक्ष्म अणुओं के प्रति पंत का ऐंद्रिय संवेदन कितना सचेत और तीव्र है !

इन रचनाओं में कवि की अभिव्यक्ति भी स्वभावतः अत्यंत परिपक्व और प्रौढ़ हो गई है। उनकी भाषा में सौंदर्य के सूक्ष्म-तरल संवेदनो को अभिव्यक्त करने की शक्ति आरंभ से ही रही है। ‘ज्योत्स्ना’ और ‘युगान्त’ में आकर उसमें गभीर सामाजिक दार्शनिक तत्त्वों को व्यक्त करने की क्षमता भी आ गई थी। ‘युगवाणी’

और 'गाम्या' में अभिव्यक्ति में जनसाधारण के नैतिक जीवन की सरलता और ऋजुता लाने का प्रयत्न किया गया, जो 'स्वर्णधूलि' की अनेक सामाजिक कविताओं में चलता रहा :

फूटा करम घरम भी लूटा ।
 शीश हिला रोते सब परिजन—
 हा अभागिनी, हा कलंकिनी ।
 खिसक रहे गा-गा कर पुरजन ।
 × × ×
 सूट-बूट में सजे-धजे तुम
 डाल गले फाँसी का फदा
 तुम्हे कहे जो भारतीय, वह
 है दो आँखों वाला अन्धा ।

परंतु 'स्वर्णकिरण' की कविताओं में, इधर 'स्वर्णधूलि' के वैदिक ऋचाओं के अनुवादों में कवि ने गहन आध्यात्मिक तथ्यों को व्यक्त करने की एक नवीन शक्ति का उपाजन किया है। इस नवीन शक्ति का रहस्य है प्रसंगानुकूल आर्ष शब्दावली का प्रयोग ।

ब्रह्म ज्ञान रे विद्या, भूतो का एकत्व, समन्वय,
 भौतिक ज्ञान अविद्या, बहुमुख एक सत्य का परिचय ।
 आज जगत् में उभय रूप तम में गिरने वाले जन,
 ज्योति-केतु ऋषि-दृष्टि, करे उन दोनों का सन्धान ।
 श्रवण गगन में गूँज रहे स्वर
 ॐ क्रतो स्मर कृत क्रतो स्मर
 सृजन हुताशन को हवि भास्वर
 बनी पुनः जीवन रज नश्वर ।

भगवतीचरण वर्मा के काव्य-रूपक

कुछ समय पूर्व भगवतीबाबू ने दिल्ली विश्वविद्यालय की एक साहित्य-गोष्ठी में कहा था—“मैं मुख्य रूप से उपन्यासकार हूँ, कवि नहीं; आज मेरा उपन्यासकार ही सजग रह गया है, कविता में लगाव छूट गया है।” मेरी धारणा है कि आधुनिक हिंदी-साहित्य का जागरूक अभ्येता उनकी इस आत्म-समीक्षा से विशेष सहमत नहीं होगा। इसमें संदेह नहीं कि भगवतीबाबू हिंदी के उत्कृष्ट उपन्यासकार हैं; उनकी ‘चित्रलेखा’ और ‘टेढ़े-मेढ़े रास्ते’ हिंदी के श्रेष्ठ उपन्यास हैं, उनके एकाकी और कहा-निया भी निश्चय ही सफल कला-कृतियाँ हैं, परंतु उनका प्रथम प्रणय कविता के साथ ही हुआ था, और आप जानते हैं कि प्रथम प्रणय का प्रेरक प्रभाव अनिवार्यतः गंभीर एवं जीवन-व्यापी होता है। अतएव उनका कवि उपन्यासकार अथवा नाटककार से पीछे कभी नहीं रहा और न आज है, कवि तो वास्तव में उन दोनों का प्रेरक रहा है।

भगवतीचरण वर्मा के काव्य का जन्म और प्रथम विकास छायावाद-युग में हुआ। वह युग अपने मूल रूप में वैयक्तिक चेतना की स्फूर्ति का युग था। कवि का अहं, जो गतान्दियों से—कभी काव्य और कभी नीति तथा आचार की रूढ़ियों से—जकड़ा पड़ा था, स्वच्छंद अभिव्यक्ति में फूट उठा। इस वैयक्तिक चेतना के उस समय दो रूप थे—एक आस्तिक रूप, जिसमें अहं की विश्वासमयी रागात्मक प्रवृत्तियों का प्राधान्य था, यह अहं की रचनात्मक अभिव्यक्ति थी। दूसरा नास्तिक रूप था, जिसमें अहं की विद्वेषमयी प्रवृत्तियों का—संदेह, दर्प, विद्रोह, वृणा, ध्वंस आदि का—प्राधान्य था, यह अहं का ध्वसात्मक रूप था। एक में आत्मा का सात्त्विक शुभ्र-कोमल प्रकाश था, दूसरे में मन और देह की राजसिक-तामसिक शक्ति। युग की परिस्थितियाँ पहले रूप के ही अधिक अनुकूल थीं। युगपुरुष गांधी की अहिंसा उम युग की चेतना की प्रतीक थी, अतएव छायावाद में वैयक्तिक चेतना के आस्तिक अधिमानसिक रूप का ही विकास अधिक हुआ। पत, महादेवी आदि सुकुमार कवियों ने तो स्वभाव से ही उसे आत्म-सात् कर लिया। प्रसाद और निराला जैसे उद्दाम कवियों ने भी जीवन की अतर्मुखी साधना और उस पर आश्रित सूक्ष्मतर अधिमानसिक मूल्यों को ही स्वीकार किया। परंतु देह का पक्ष भी अभिव्यक्त नहीं रहा, रह भी नहीं सकता था, क्योंकि राज-नीतिक और सामाजिक असफलता के उस युग में भौतिक कुठाएं भी इतनी प्रबल थीं कि उनका उन्नयन सर्वदा संभव नहीं था। स्वयं प्रसादजी की कुछ कविताओं में, निराला की अनेक कृतियों में और भगवतीचरण वर्मा की अधिकांश रचनाओं में उस

युग की वैयक्तिक चेतना की रक्त-मास (देह) की प्रवृत्तियों की वाणी मिली। वाद में बच्चन और अंचल आदि कवियों ने भी इस स्वर को पकड़ लिया। संक्षेप में भगवतीवाबू की कविता के उद्भव का पृष्ठाधार यही है।

भगवतीवाबू की कविता का प्राण-तत्त्व अहंकार है। किंतु इसमें आत्मा की अद्वैत स्थिति अथवा सोऽहं की अनुभूति नहीं है, बरन् भौतिक कुठाग्रों से पीड़ित मन और देह के असफल विद्रोह की ह्दयकार है। इस कवि की काव्य-चेतना का निर्माण बीसवीं शताब्दी के द्वितीय और तृतीय दशाब्दों में हुआ है। दो प्रबल देश-व्यापी सघर्षों की विफलता के साक्षी ये पंद्रह-वीं वर्ष भारतीय जीवन के लिए अतर्मन्थन और आंतरिक विप्लव के वर्ष थे। देश ने समष्टि-रूप से विश्वासमयी प्रवृत्तियों का संगठन करके गांधी के साथ अपनी पराजय का अहिंसा में उन्नयन करने का सफल-असफल प्रयत्न किया, किंतु ऐसे व्यक्तियों का भी अभाव नहीं था जो विश्वास के पुष्ट आधार के अभाव में उन्नयन की चिंता छोड़ जीवन के प्रत्यक्ष अनुभव का रस और विष पीते रहे। भगवतीवाबू ने इसी वर्ग की चेतना को काव्य की वाणी दी। उन्होंने चिंतन अथवा दर्शन का बौद्धिक कवच धारण नहीं किया। उनके संस्कार ही उसके अनुकूल नहीं थे, हरि-भक्ति के लिए भी तो भगवान् की कृपा की अपेक्षा होती है। अतएव प्रत्यक्ष अनुभव की आधारभूत मूल मानव-वृत्तियों को ही उन्होंने अपनी कविता का विषय बनाया। स्थायी अहंकार और उसकी परिधि में संचरण करने वाली प्रेम, धृष्ट, दर्प, ग्लानि आदि मौलिक मनोवृत्तियाँ प्रकृत रूप में अपनी संपूर्ण माधुरी और कटुता को लिये उनके काव्य में अभिव्यक्त हैं। इस कविता का विचारपक्ष दुर्बल नहीं है किंतु वह अनुभूति का सहज विकास है। विचार का इस कविता में अनुभूति के साथ प्रेरक-प्रेरित संबंध है। इस कवि ने कहीं भी शास्त्र से विचार उधार लेकर अपनी अनुभूति की स्वच्छद गति को बाधने का प्रयत्न नहीं किया, कहीं भी इसने संस्कृतिवादियों की तरह दार्शनिक सत्यों के साथ, अथवा प्रगति-प्रयोगवादियों की तरह अर्थशास्त्र या मनोविज्ञान के तथ्यों के साथ प्रयत्नपूर्वक रागात्मक संबन्ध स्थापित करने की चेष्टा नहीं की। जीवन के टेढ़े-मेढ़े रास्ते पर कटु-मधुर अनुभवों को पूरी तरह भोगता हुआ यह अनेक विचारधाराओं में होकर गुजरता रहा है : अद्वैतवाद, मानववाद, गांधीवाद, मार्क्सवाद, नियतिवाद, प्रवृत्तिवाद सभी में से वह गुजर चुका है; परंतु किसी एक ने न तो उसको अभिमूत कर लिया है, और न वही किसी एक को पकड़ कर बैठा गया है। हार्दिक विश्वास के अभाव में कभी भी उसने बौद्धिक विश्वास का अपनी चेतना पर आरोपण नहीं होने दिया। यह ठीक है कि विश्वास के अभाव में जीवन के सत्य का साक्षात्कार संभव नहीं है, और सत्य के साक्षात्कार के अभाव में प्रत्या और उपाख्या दोनों में से किसी के लिए विराट् तत्त्व की उपलब्धि संभव नहीं है; अर्थात् व्यक्ति को दार्शनिक अथवा साहित्यिक किसी स्तर पर महत्त्व की सिद्धि नहीं हो सकती। किंतु विराट् अथवा महत् से नीचे घरातल पर भी यदि अनुभूति के जीवंत मासल स्पर्शों से यह कवि अपने काव्य की सहज उष्णता को बनाये रख सका है, तो वह भी कम सफलता नहीं है।

इस आधार-फलक पर भव प्रस्तुत काव्य-रूपको की समीक्षा करना सहज होगा। ये काव्य-रूपक तीन हैं : महाकाल, द्रौपदी और कर्ण। महाकाल प्रतीक-रूपक है। महाकाल चेतना-विशिष्ट शक्ति-पुज का प्रतीक है। उसकी कल्पना में कवि ने विज्ञान और दर्शन दोनों का आश्रय लिया है। विज्ञान के अनुसार यह ब्रह्माण्ड शक्ति का एक बृहत् पुज है, जो सकुचन और विस्तारण की क्रिया के कारण निरंतर गतिशील है। किंतु केवल शक्ति तो अधी गति-मात्र है, वह सृष्टि-विकास के इस सुयोजित क्रम को किस प्रकार पूर्ण कर सकती है। अतएव आस्तिक दर्शन के आधार पर कवि ने उसमें चेतना की अवतारणा कर ली है। शक्ति-पुज महाकाल के गर्भ से क्रमशः सृष्टि का उदय होता है और प्राणि-श्रेष्ठ मानव अपने व्यक्तित्व में निर्माण के साथ विनाश की प्रवृत्तियाँ लेकर उत्तरोत्तर विकास करता हुआ अंत में अपनी अहंता में नष्ट हो जाता है। सब-कुछ फिर महाकाल में विलीन हो जाता है। उस समय चेतना धकी-सी, पराजित-भी महाकाल में लय हो जाती है और एक बार विस्तृत शक्ति-पुज निष्क्रिय-सा रह जाता है, जहाँ चेतना सोयी हुई-सी है। इस प्रकार इस रूपक का ध्वन्यर्थ लगभग यही हुआ कि सृजन असत् है, विनाश ही सत् है। यह निश्चय ही निराशावाद का प्रतिपादन है। भावना के घरातल पर यह रूपक मानव-अहंकार के पराजय की स्वीकृति है, और कवि अंत में अहंकार के इस बादल में यही रुपहली रेखा ढूँढने का प्रयत्न करता भी है। किंतु जैसा कि मैंने आरंभ में ही स्पष्ट कर दिया है, यह कवि संदेश देने के लिए कभी काव्य-रचना नहीं करता; जीवनानुभव की प्रबल अभिव्यक्ति ही इसका उद्देश्य रहता है। आज का जीवन निराशा से आच्छन्न है। अतएव आज का कवि निराशा के अहंकार का सजीव अकन मात्र करके भी समर्थ काव्य की सृष्टि तो कर ही सकता है। रूपक होने के कारण महाकाल में मानवीय रागात्मकता का तो बहुत-कुछ अभाव है, क्योंकि वह तो रूपक की अनिवार्य परिसीमा है, किंतु अहंवाद से प्रेरित कवि की ऊर्जस्वित कल्पना ने काव्य के संपूर्ण कनेवर में प्राण-शक्ति का संचार कर दिया है। गंभीर ध्वनि-धोषो में निनादित इस रेडियो-नाटक का श्रोता के मन पर अत्यंत प्रबल प्रभाव पड़ा होगा, इसकी कल्पना मैं विना सुने कर सकता हूँ; क्योंकि कवि ने अपने विराट् अवाक् कल्पना-चित्रों को नाद-गाभीर्य में मूर्त करने का अत्यंत सफल प्रयत्न किया है। वस्तु-संगठन की दृष्टि में मैं इसे अन्य दो नाटकों की अपेक्षा अधिक सफल मानता हूँ।

‘द्रौपदी’ में महाभारत के इस आग्नेय पात्र का आधुनिक मनोविज्ञान के प्रकाश में आख्यान किया गया है। महाभारत के आकाश में द्रौपदी की प्रतिहिंसा उल्का के समान ज्वलत है। आखिरकार इस सर्वभक्षी प्रतिहिंसा का मूल आधार क्या था? स्वभाव से कोमल नारी का यह विद्रूप कैसा था? भारत का आस्तिक हृदय इसे सत्राणी का सहज दर्प या मानव-स्वभाव के वैचित्र्य का ही एक अतर्क्य रूप मान कर स्वीकार करता रहा है। परंतु आज का युग तो स्वभाव का भी कार्य-कारण परंपरा से विश्लेषण किये बिना मतुष्ट नहीं होता। चेतन और अचेतन में वह प्रत्येक मौनसिक घटना का कारण ढूँढ निकालता है। द्रौपदी की प्रतिहिंसा के पीछे भी एक निश्चित कार्य-कारण-शृंखला थी। कवि के अनुसार द्रौपदी का जीवन अत्याचार का सचित

पुज था। पहले तो पिता की प्रतिहिंसा का प्रतीक मात्र उसका स्वयंवर ही नारी के स्वयंवरण-अधिकार पर कठोर व्यंग्य था। द्रुपद के अपमान का प्रतिशोध करने में समर्थ कोई भी शूर पुरस्कार के रूप में द्रौपदी का वरण कर सकता था। अर्थात्, द्रौपदी का अस्तित्व एक जड़ पुरस्कार के अतिरिक्त और क्या था। फिर दूसरा भयंकर व्यंग्य कुंती का वह आशीर्वाद था, जिसके द्वारा उसे पांच पतियों की भार्या बनना पड़ा। और फिर, विवाह के उपरांत तो उसका जीवन यातनाओं और अपमानों का भीषण अट्टहास ही बन गया। इस प्रकार द्रौपदी का चिर-पीड़ित नारीत्व उसके अवचेतन में बैठकर निरंतर घृणा और प्रतिहिंसा के विष का संचय करता रहा जो महाभारत पर विषाक्त घूम बन कर छा गया। सामान्यतः हमारे विश्वासमय संस्कार द्रौपदी के स्वयंवर को पिता के शौर्य-प्रेम और पंचपति-वरण को मातृ-भक्ति का प्रतीक मान कर ग्रहण करते रहे हैं। आस्तिक कवि के लिए पंचपतिव्रत से उसका गौरव पंचगुणा हो जाता है। 'जयभारत' का कवि कृष्ण के श्रीमुख से द्रौपदी की प्रशस्ति में कहता है :

पांचगुना पातिव्रत पाला यहाँ जिसने
मेरी उस एक शीलशालिनो बहिन की
वर्षणा का, कर्षणा का यह परिणाम है। (जयभारत)

किंतु इतनी आस्तिकता क्या आज साधारणतः संभव है ! भगवतीचरण वर्मा की द्रौपदी चरम निराशा की स्थिति में जीवन के निर्मम व्यंग्य के रूप में पंचपतियों के पातिव्रत का आशीर्वाद (?) ग्रहण करती है। कदाचित् यही आख्यान इस युग के अविश्वासी मन के अधिक अनुकूल पड़ता है। द्रौपदी के व्यक्तित्व का अतिविश्लेषण करने के उपरांत कवि फिर एक प्रश्न करता है : भीषण प्रतिहिंसा की प्रतीक होकर भी द्रौपदी पूज्या किस प्रकार हुई ? द्रौपदी के जीवन-नाटक का बीज इसी प्रश्न में निहित है। कवि स्वयं इसका समाधान नहीं कर पाया, वह यह कहकर मौन हो जाता है कि

वैर्य की रही हो तुम अति कठोर अचल मूर्ति,
तुम थी स्थित केवल पतियों की प्रतिछाया सी।
तुम थी मानव की मर्यादा की परम पूर्ति।
और यह विनाश नहीं मानव का, युग का था,
उस युग का, जिसमें ये घृणा और दर्प मान !

यह कोई समाधान नहीं है। परंतु मैं तो आरंभ में ही कह चुका हूँ कि इस कवि से आप समाधान की आशा न करें, इसके पास समाधान नहीं है।

'कर्ण' इस संग्रह का सबसे प्रबल नाटक है। आहत अहंकार का यह युग पौराणिक पात्रों में सबसे अधिक कर्ण को ही प्यार करता रहा है। कर्ण परिस्थिति द्वारा पराभूत व्यक्ति के अहंकार का जीवत प्रतीक है। कदाचित् भारतीय इतिहास में इस दृष्टि से उसका व्यक्तित्व अद्वितीय है। इस नाटक में भी भगवतीचरण ने ऐतिहासिक चरित्र का मार्मिक पुनराख्यान प्रस्तुत किया है। शौर्य में अप्रतिम कर्ण का अहंकार सामाजिक तिरस्कार से पराभूत है। कुंती की स्वीकारोक्ति उसका परितोष

न कर, उलटे जारज अस्तित्व की दशमयी चेतना जगाकर, और भी कटुता उत्पन्न कर देती है। वह दान और चारित्र्य के द्वारा इस पराभव का भी उन्नयन करना चाहता है, किंतु दान के लिए अपेक्षित सात्त्विक विनय के अभाव में उसे सफलता नहीं मिलती। उसकी दानशीलता उसी सर्वग्रासी अहंकार की अभिव्यक्ति-मात्र होकर रह जाती है। दानी के लिए तो अहं का दान पहली शर्त है। परंतु कर्ण उसमें असमर्थ रहा; इसीलिए उसका जीवन केन्द्रव्युत् उत्का-पिंड की तरह निरंतर जलता रहा। कृष्ण के द्वारा अंत में कवि ने कर्ण के अपने चरित्र-दोष को ही उसके पतन के लिए उत्तरदायी ठहराया है और यही ध्वनित करने का प्रयत्न किया है कि अहंकार का नाश अनिवार्य और श्रेयस्कर है किंतु वह बुद्धिजन्य समाधान-मात्र है। इस नाटक के प्राणभूत रस का प्रेरक है कर्ण के अहंकार के प्रति कवि का अदम्य आकर्षण : 'कर्ण की अहम्मन्यता—इस पर मैं मुग्ध हूं।' यही मुग्ध-भाव, जो कर्ण के अहंकार के साथ कवि की व्यक्तिगत चेतना और युग की समष्टिगत चेतना के तादात्म्य की प्रबल अभिव्यक्ति है, इस ध्वनि-रूपक का रसस्रोत है।

भगवतीचरण वर्मा में शिल्प की अपेक्षा कला अधिक है। और स्पष्ट शब्दों में, उनकी कल्पना सूक्ष्म अवयवों से ललित क्रीडा करने की अपेक्षा नाटकीय स्थिति, चारित्रिक द्वंद्व आदि की उद्भावना में अधिक सफल होती है। काव्य-सामग्री, अर्थात् आलंकारिक प्रसाधन, शब्द-संगीत आदि का वैभव उनके पास नहीं है, परंतु नाट्य-प्रभाव, वक्र व्यंजना आदि के वे धनी हैं।

बच्चन की कविता

छायावाद की कविता मूलतः व्यक्तिवादी है। आरम्भ से ही उसमें व्यक्तिवाद का स्वर अत्यंत मुखर था। इसका मुख्य कारण यह था कि छायावाद को प्रभावित करने वाली चिन्ताधारा—दूसरे शब्दों में दार्शनिक विधान और काव्य-परंपरा दोनों ही अपने मूल रूप में एकांत व्यक्तिवादी थी। यह दार्शनिक विधान प्राचीन भारतीय अद्वैतवाद और उन्नीसवीं शताब्दी के पाश्चात्य आदर्शवाद के समान तत्त्वों से निर्मित था, जो विवेकानन्द जैसे धर्म-नायकों की वाणी में मुखरित होकर तत्कालीन चिन्तकों और विचारकों को प्रभावित कर रहा था। वास्तव में इन दोनों में कोई मूलगत भेद नहीं था। आदर्शवाद अद्वैतवाद का ही आधुनिक रूपांतर था, जो भौतिक जीवन को अधिक ग्राह्य रूप में प्रस्तुत करने के कारण नवीन जीवन के अधिक अनुकूल पड़ता था। राजनीतिक-सामाजिक घरातल पर यह दर्शन सामंतवाद की चिन्ताधारा के विद्रोह में पूजावाद की व्यक्तिगत साहसिकता के आधार पर खड़ा हुआ था। उधर, काव्य-क्षेत्र में छायावाद पर रोमांटिक भावधारा का प्रभाव था, जो जीवन के प्रति एक अतिशय व्यक्तिवादी भावात्मक दृष्टिकोण था। इस प्रकार भावना और चिन्ता दोनों के क्षेत्र में छायावाद को व्यक्तिवाद से प्रेरणा मिल रही थी। परन्तु उसका व्यक्ति-तत्त्व प्रच्छन्न अर्थात् अप्रत्यक्ष एवं सूक्ष्म था। तत्कालीन प्रतिकूल सामाजिक तथा बौद्धिक परिस्थितियों से व्यक्ति-स्वातन्त्र्य की उस नव-उद्बुद्ध चेतना की प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति के लिए यथेष्ट अवकाश नहीं था, निदान वह प्रत्यक्ष एवं निरावरण, स्थूल अथवा मूर्त नहीं हो सका। राजनीतिक जीवन में उसने अहिंसा का रूप धारण किया, सामाजिक जीवन में आत्म-संस्कार का और वैयक्तिक जीवन में वह अतोद्भिय प्रेम तथा जीवन और जगत् के प्रति एक मोहक रोमानी विद्रोह के रूप में अभिव्यक्त हुआ।

धीरे-धीरे यह घूमिल ससार और जीवन अधिक मूर्त और अनुभूत होने लगा और छायावाद का अप्रत्यक्ष एवं सूक्ष्म व्यक्तिवाद प्रत्यक्ष और स्थूल की महत्त्व-स्वीकृति का आग्रह करने लगा। धर्म, समाज, देश की भावना के नीचे दबा हुआ व्यक्ति का अहं जागरूक होकर अपने सुख-दुःख को, अपनी कुंठा और प्रसादन को सबसे अधिक महत्त्व देने लगा और साहित्य में उनकी अभिव्यक्ति की मांग करने लगा। इस मांग को सबसे पहले साहसपूर्वक बच्चन ने पूरा किया और हमारी पीढ़ी का तरुण समाज हर्ष-विषाद को—और उसके जीवन में विषाद ही अधिक था—इस समयस्क कवि के गीतों में मुखरित पाकर आत्मामिव्यक्ति के सुख से झूम उठा।

बच्चन की कविता स्वीकृत रूप से व्यक्तिवादी कविता है :

१. मैं तो बस इतना कहता हूँ—
वह एक दीप लौटा लाओ,
जिसकी लघु बाइव-ज्वाला से
घबरा उठता तम का सागर ।

(सतरगिनी)

२. एक चिड़िया चोच मे तिनका लिये जो जा रही है,
वह सहज मे ही पवन उनचास को नीचा दिखाती ।

(सतरगिनी)

उन्होंने निर्भीक होकर बिना किसी प्रकार के दुराव-छिपाव के अपनी कविता को प्रत्यक्ष आत्मामिव्यक्ति का साधन बनाया है ।

बच्चन के व्यक्तिवाद को समझने के लिए पहले उनके व्यक्तित्व और उनकी परिस्थिति का विश्लेषण अनिवार्य होगा । बच्चन के व्यक्तित्व का निर्माण इस शताब्दी के चौथे दशक में हुआ है । सन् '३३-३४' से '३५-३६' तक का समय उनके लिए आत्म-साक्षात्कार का समय था । भारतीय राजनीतिक-सामाजिक जीवन में यह अवसाद का समय था, जब राजनीति में दूसरा सत्याग्रह विफल हो चुका था और सामाजिक जीवन आर्थिक पराभव से आक्रांत था । इस अवसाद का बैसे तो समस्त जनता पर ही प्रभाव था, परंतु मूलतः इसका भागी था मध्यवर्ग, जो राजनीति, समाज और साहित्य सभी क्षेत्रों में देश की चेतना का प्रतिनिधि था । बच्चन हिंदी-साहित्य में इसी मध्यवर्ग के युवक-समुदाय के प्रवक्ता रहे हैं । यह युवक-समुदाय जिन आशाओं और उमंगों को लेकर जीवन में प्रविष्ट हुआ था, उन्हें राजनीतिक पराजय और दिन-दिन बढ़ती हुई बेकारी ने निराशा के साथ कुचल दिया था । जिस सत्याग्रह-आंदोलन में बच्चन ने विश्वविद्यालय छोड़ा था, वह विफल हो चुका था । प्रतिभाशाली विद्यार्थी-जीवन को असमय में ही समाप्त कर उनको एक स्कूल में अपने व्यक्तित्व और प्रतिभा के सर्वथा विपरीत एक बहुत साधारण-सी नौकरी करनी पड़ी । इस भूमिका में बच्चन के व्यक्तित्व का जो चित्र हमारे सम्मुख उपस्थित होता है वह कुछ इस प्रकार है . राजनीतिक और आर्थिक पराभव से अवसन्न वातावरण में सघर्षरत मध्यवर्ग का एक प्राणवान् युवक जो समर्थ इच्छाशक्ति और और उच्चाकांक्षाओं के साथ जीवन में प्रवेश करता है परंतु अवश्य प्रतिकूल परिस्थितियों के आघात से सहसा गतिरुद्ध होकर एकांत विवशता का अनुभव करता है । अतएव इस व्यक्तित्व के मूल निर्णायक तत्त्व हैं—सघर्षजन्य पराभव और अवसाद, जो उसे वातावरण से प्राप्त होते हैं; मध्यवर्ग की व्यक्तिवादी चेतना अर्थात् समाज के व्यापक जीवन से विमुख होकर वैयक्तिक जीवन के सुख-दुःख पर अवधान; समर्थ चेतना और इच्छाशक्ति (ये दोनों गुण सस्कार-गत हैं) और अवश्य प्रतिकूल परिस्थितियों से सघर्ष ।

बच्चन के सघर्ष की प्रथम अभिव्यक्ति हमें 'मधुशाला', 'मधुवाला' और 'मधु-कलश' में मिलती है । इस अभिव्यक्ति को हिंदी में 'हालावाद' का नाम दिया गया ।

यह नाम अधिक विचारपूर्ण नहीं था, परंतु विस्मरण की मनोवृत्ति को व्यक्त करने के लिए यह शब्द बुरा भी नहीं था। जैसा कि मैंने ऊपर निर्देश किया है राजनीति और आर्थिक पराभव के कारण इस समय के वातावरण में गहन अवसाद छाया हुआ था, जिसके परिणामस्वरूप तत्कालीन समाज, मुख्यतः मध्यवर्ग, की चेतना एक विशेष मानसिक-आध्यात्मिक क्लृप्ति से अभिमूत हो गई थी। इस क्लृप्ति को दूर करने के लिए बच्चन ने हाला का आह्वान किया—यह हाला थी आध्यात्मिक विद्रोह से प्रेरित भोगवाद की। उमरखैयाम से प्रेरणा लेकर बच्चन ने अपनी 'मधुशाला' का निर्माण किया और उस युग के अवसादग्रस्त युवक-समाज को वहां बैठकर अपना गम गलत करने का निमंत्रण दिया। और, इसमें सदेह नहीं कि वह युवक-समाज, जो विश्वास का आधार खो बैठा था, बड़े उत्साह से उस ओर बढ़ा। इस हालावाद की व्याख्या बच्चन के अनुसार इस प्रकार की जा सकती है—यह समस्त विश्व किसी क्रूर नियति के इंगित से परिचालित चक्रवत् घूम रहा है। वह माग्य-चक्र के अधीन सर्वथा विवश और अपनी विवशता में एकांत कण है। उसकी सबसे बड़ी विवशता है अस्थायित्व। उसके सभी नाम-रूपात्मक प्रोद्भास क्षणभंगुर हैं। इस अस्थिरता पर विजय प्राप्त करने के लिए मानव के सभी प्रयत्न सर्वथा निष्फल सिद्ध हुए हैं। अतएव पाप और पुण्य पर आश्रित जीवन के सभी मूल्य जीवन की क्षणभंगुरता में एकांत निस्सार हैं। उनके बधन के कारण मनुष्य और भी क्लीव बन गया है। ईश्वर और धर्म की कल्पना ने मनुष्य के मन को रूढ़िजाल में जकड़ कर निस्तेज बना दिया है जिसके परिणामस्वरूप वह प्रत्यक्ष का त्याग कर परोक्ष के मोह में भटक कर जीवन की क्षण-भंगुरता को और भी अधिक कण बना लेता है। जीवन की इस विफलता का तो बस एक ही उत्तर है—उपभोग। और उसके लिए इस कल्पित आध्यात्मिक-नैतिक रूढ़िपाश को छिन्न-भिन्न करना अनिवार्य है। नियति से जितने भी क्षण हमें मिले हैं उनका ही केवल तात्कालिक मूल्य है, अतएव उनकी सार्थकता भोग में ही है; पाप-पुण्य, भूत-भविष्यत् की चिंता में उन्हें भी गवा देना मूर्खता है। इस प्रकार बच्चन की हाला ऐसे भोगवाद का प्रतीक है, जिसका मूल आधार है आध्यात्मिक विद्रोह। इसमें अविश्वास की सक्रिय शक्ति है, जडवाद की निष्क्रियता नहीं। भारतीय चार्वाक दर्शन की अपेक्षा यह खैयाम के रगीन 'क्षणवाद' के अधिक निकट है। परिस्थितियों में क्लृप्ति मध्यवर्ग के युवक-कवि बच्चन ने अपने समकालीन समाज को यही तीखी खुराक देकर उसमें उत्तेजना पैदा करने का प्रयत्न किया।

कहने की आवश्यकता नहीं कि यह जीवन-दर्शन बहुत कुछ यौवन-सुलभ कल्पना के आश्रित था। बच्चन के लिए किसी स्वानुभूत जीवन-दर्शन के प्रतिपादन का अभी समय भी नहीं आया था। इसमें अनुभूति और कल्पना का रगीन मिश्रण था। परंतु कुछ समय में ही बच्चन के जीवन में एक ऐसी घटना घटित हुई जिसने उन्हें जीवन के आमने-सामने लाकर खड़ा कर दिया। वे अपनी विषम परिस्थिति से संघर्ष कर ही रहे थे कि उनकी पत्नी श्रीमती श्यामा क्षय-रोग से ग्रस्त हो गई। मध्यवर्ग के साधारण आर्थिक परिस्थिति के व्यक्ति के लिए पत्नी का क्षयग्रस्त हो जाना कितनी भयंकर

आपत्ति है, इसकी कल्पना कोई भी भुक्तभोगी कर सकता है। मैं समझता हूँ कि मनुष्य इतना अधिक असहाय अपने को कदाचित् ही पाता हो। बच्चन को अपने यौवन को मध्य में इस घोर मानसिक यातना का अनुभव करना पड़ा जो पत्नी की मृत्यु से अपनी चरमावस्था को पहुँच गया। इसका सकेत एक स्थान पर उन्होंने स्वयं किया है—“उस मृत्युशैया के निकट कितनी बेचैनी थी, यौवन की कितनी अभिलाषाएँ उसके पायों और पाटियों पर अपना सिर घुन चुकी थी, उस पर चमकती हुई दो आँखों में जीवन की कितनी प्यास थी, मौत के अनजाने भेदभरे देश में जाने से कितना भय था और अकिंचन मानव की असमर्थता और विवशता पर कितना विक्षोभ था।”

मृत्यु के इस साहचर्य और साक्षात्कार ने कवि की चेतना को बाहर से खींच कर एकांत अंतर्मुखी बना दिया—वह समाज, राजनीति आदि से पराङ्मुखी होकर जीवन के मौलिक सत्यो के सामने खड़ा हो गया—जीवन का अभिप्राय, जीवन का सारतत्त्व, जीवन और जगत् की प्रेरक अथवा संचालक शक्ति और मानव के प्रति उसका और मानव का उसके प्रति दृष्टिकोण, मृत्यु, जीवन, जीवन के मूल्य, पाप और पुण्य आदि के प्रश्न, जिनके विषय में अब तक उसने रगीन कल्पनाएँ की थी, प्रत्यक्ष रूप से उसकी अनुभूति पर होकर उतर गए। इस प्रकार की परिस्थिति का मानव-व्यक्तित्व पर प्रबल प्रभाव पड़ता है। साधारण जन तो प्रायः असहाय होकर भगवान की शरण में जाकर अपने कष्ट को मूलने का प्रयत्न करता है, परन्तु प्राणवान् व्यक्ति की प्रतिक्रिया भिन्न होती है। यदि वह विश्वासी है तो अपनी जीवनगत विषमताओं को उस मृत्यु-भेदी परम शक्ति की समरसता में निमग्न कर शांति-लाभ करता है; और यदि उसके सस्कार में विश्वास की प्रवृत्ति नहीं है तो ऐसी दशा में उसकी चेतना पूरे बल से आस्तिकता के प्रति विद्रोह कर उठती है। बच्चन के सस्कार और परिस्थिति दोनों में अविश्वास का प्राबल्य था; अतएव इस आधिदैविक सकट ने एक ओर जहाँ उनके विषाद को और भी गहरा किया, वहाँ दूसरी ओर उनके आध्यात्मिक विद्रोह को और भी प्रबल बना दिया। ‘निशा-निमंत्रण’ और ‘एकांत-संगीत’ का रचनाकाल बच्चन के लिए आत्म-साक्षात्कार का समय है। इन कविताओं में भाग्य-चक्र के नीचे कुचले हुए मानव के चीत्कार और ललकार दोनों के मिले-जुले स्वर स्पष्ट सुनाई देते हैं।

परन्तु जीवन सहज ही पराजय स्वीकार नहीं करता। विषाद की काली निशा धीरे-धीरे बीतने लगी। यूनिवर्सिटी में अच्छी नौकरी मिल गई। बच्चन ने एक जीवत वास्तवदर्शी की भांति परिवर्तन को स्वीकार किया “जो बीत गई सो बान गई”, और यह ठीक भी था। ‘निर्माण के प्रतिनिधि’ मानव ने यह अनुभव किया कि :

जो वसे है वे उजड़ते
हैं, प्रकृति के जड़ नियम से,
पर किसी उजड़े हुए को,
फिर बसाना कब मना है।

बच्चन ने अपना उजड़ा हुआ घर फिर बसाया । 'कितना अकेला आज मैं' की पुकार
और आज तेरी गोदी मे,
ध्वनित अमित का हास हुआ ।
और धाज मेरे मानस मे
राग-रग रस-रास हुआ ।

मे परिणत हो गई । देवी श्यामा के स्वर्गवास के उपरांत जो दुनिया उनसे दूर हो गई थी, वह श्रीमती तेजी के ससर्ग से फिर निकट आ गई । 'मिलन-भामिनी' की मादकता और उसके फलस्वरूप जीवन मे 'सतरगिनी' ने प्रवेश किया । जीवन मे स्वास्थ्य और सुख का आविर्भाव हुआ । बच्चन का गृहस्थ पुत्र-कलत्र, धन-मान से सपन्न हो गया । हिंदी के कुछ लेखको को यह परिवर्तन अच्छा नहीं लगा और कुछ आलोचको मे इसकी चर्चा हुई कि 'है चिता की राख कर मे, माँगती सिंदूर दुनिया' की ग्लानि :

धन-मन तत्री को तेज-तडित छू लेती;
जीवन के नभ मे नवरस वरसा देती ।

—के उत्थास मे किस प्रकार परिणत हो गई । परंतु वास्तव मे इन आलोचनाओं मे जीवन को बहुत सतह से देखा गया है और हलकी भावुकता के मानदंड से मापा गया है । इस प्रकार के आलोचक स्थूल आदर्शवाद के मोह मे जीवन की अपराजेय शक्ति के महत्त्व को मूल जाते हैं; इस तरह का जीवन आदर्शवाद के एकाग को देख पाता है, सर्वांग को नहीं :

× × ×

मातम का तम आया माना,
अतिम सत्य इसे यदि जाना,

तो तूने जीवन की अब तक आधी सुनी कहानी ।

इन्ही दिनों एक और व्यक्तिगत घटना हुई—माता जी की मृत्यु । इस बार बच्चन ने मृत्यु का सर्वथा भिन्न रूप मे साक्षात्कार किया । "“ इसके विपरीत माताजी की शैया के निकट कितनी शांति थी, जीवन की अभिलाषाएँ या तो पूरी हो चुकी थी या मिट चुकी थी । आँखों मे जीवन के प्रति उपेक्षा और उदासीनता का भाव था । "“उनका यह विश्वास कि आत्मा अमर है, मृत्यु से आत्मा का अंत नहीं, पुनर्जीवन होता है" जो कुछ हो रहा है वही ठीक और कल्याणकर है—उनके चेहरे से टपका करता था । श्यामा की मृत्यु के पश्चात् मुझे ऐसा लगता था कि जैसे उनकी आत्मा उनके शव के चारों ओर चक्कर काट रही है और सतत प्रयत्नशील है कि वह उनके चोले मे फिर समा जाए । माताजी की मृत्यु के पश्चात् मुझे ऐसा लगता था कि जैसे उनकी आत्मा शरीर छोड़कर अलग हो गई है और दूर बैठकर सासों के साथ उसका खेल देख रही है—कब 'देह धरे' का दह समाप्त हो और कब उसे मुक्ति मिले । उनकी मृत्यु मेरे लिए जीवन की नवीन व्याख्या थी । मेरी आँखों के सामने मृत्यु का एक नया अर्थ खुल रहा था ।" यह तो ठीक ही है कि मृत्यु के प्रति श्रीमती

ध्याना और माताजी के दृष्टिकोण सर्वथा भिन्न रहे होंगे, परंतु वचन के दृष्टिकोण ने भी तो इन समय तक कितना अंतर आ गया था—और वास्तव में उसी का महत्त्व है। माताजी की मृत्यु के समय तक वचन की अपनी जीवन-दृष्टि भी बदल गई थी। अतएव यह अंतर विषय के अतिरिक्त विषयी की दृष्टि का भी था। श्रीमती ध्याना की मृत्यु के समय वचन के अपने जीवन की अभिलाषाएं चारों ओर से कुठित होकर नरगोन्मुखी पत्नी के शरीर से लिपटकर अकिंचन मानव की असमर्थता और विवशता पर विजय ने छटपटा रही थी। माताजी की मृत्यु के समय तक वचन की परिस्थिति बदल चुकी थी। पहली परिस्थिति में जहां उनकी विषादग्रस्त चेतना के लिए श्रीमती ध्याना की रोगगया से हटकर अन्यत्र आश्रय नहीं था, वह बाहर के असफल सघर्ष ने आहत होकर घर में लौटती, और घर में उसका केंद्र-बिंदु था पत्नी का निरंतर शोक होता हुआ अस्तित्व; और फिर उममें हटकर बाहर वही विफल संघर्ष था। ऐसी स्थिति में मृत्यु का विस्फुट रूप ही नामने आ सकता था। इसके विपरीत माताजी की रोगावस्था में आहत चेतना की विषादता और शांति के लिए पर्याप्त अवकाश था श्रीमती तेजी, अमित, युनिवर्सिटी का रुचिकर कार्य, सफल नाहिस्त्रिक जीवन इत्यादि। स्वभावतः इन मृत्यु में वचन को वह बेवसी और छटपटाहट दृष्टिगत नहीं हुई—उसका शांतिमय रूप ही सामने आया क्योंकि अब तक कवि का जीवन-दर्शन अभावात्मक में बहुत कुछ भावात्मक हो चुका था।

यह तो हुई वचन के व्यक्तिगत जीवन के आरोह-अवरोह की एक स्थूल रूप-रेखा। इसका प्रत्येक संस्थान वचन के काव्य-जीवन का एक मस्थान है—वचन के कवि और काव्य को पृथक् रूप में नहीं देखा जा सकता। परंतु इस बीच में विश्व-जीवन में भी कई अत्यंत महत्त्वपूर्ण घटनाएं हुईं। उदाहरण के लिए—हमारा विश्व-युद्ध, इधर भारत में बंगाल का अज्ञान, भारत का विभाजन, और उसके बाद का संयंशर गृह-युद्ध, स्वराज्य की स्थापना, वापू की हत्या। और प्रश्न उठता है कि क्या इनका वचन के कवि-जीवन के आरोह-अवरोह पर कोई प्रभाव नहीं पड़ा? साधारण तो इसका उत्तर 'हां' में देना चाहिए: विश्व-युद्ध के दिनों में वचन ने 'आकुल अंतर' और 'विकल विश्व' नाम में दो गीत-मालाएं आरंभ की थीं। इनमें ने 'आकुल अंतर' प्रकाशित हो चुका है, 'विकल विश्व' का पृथक् प्रकाशन नहीं हुआ। बंगाल के अज्ञान पर भी वचन ने एक स्वतंत्र काव्य लिखा है 'बंगाल का ज्ञान', और इधर वापू की हत्या पर उन्होंने २०४ गीत लिखे हैं; और उनका कहना है कि मेरे लिखने की प्रगति इनकी गति कभी नहीं रहीं। परंतु यह असंदिग्ध है कि ये रचनाएं सन्तुष्ट नहीं हैं—'बंगाल का ज्ञान' मैली-शिल्प के नवीन प्रयोगों के होते हुए भी रिक्त है, 'विकल विश्व'-माला के अंतर्गत लिखे हुए गीत भी निर्जीव हैं। स्वयं गांधीजी की हत्या पर लिखे हुए अधिकांश गीत खोखले हैं। और इसका कारण स्पष्ट है—वचन की चेतना एकांत व्यक्तिवादी है। उपर्युक्त कृतियों में उनके चेतन मन ने नानाजिक दायित्व के प्रति सचेष्ट होकर अपने अहं का समाजीकरण करने का प्रयत्न किया है, परंतु समाजीकरण के अभ्यस्त उनके अवचेतन ने साथ नहीं दिया।

वह इन सामाजिक प्रेरणाओं में तन्मय नहीं हो सका
 कल सुघारूंगा हुई
 ससार से जो भूल,
 कल उठारूंगा भुजा
 अन्याय के प्रतिकूल,
 आज तो कह दो कि मेरा
 बंद शयनागार ।

इस प्रकार बच्चन की कविता एकांत आत्मगत कविता है और उसका मुख्य विषय है मध्यवर्गीय जीवन के घात-प्रतिघात, जिनके अंतर्गत प्रेम भी आ जाता है। परंतु बच्चन प्रेम-कवि नहीं हैं। प्रेम जीवन की एक महत्वपूर्ण घटना है, संपूर्ण जीवन नहीं। भौतिक घात-प्रतिघात से आदोलित जीवन की मूल धारा बच्चन के काव्य का प्रेरणा-स्रोत है, नारी के प्रति आत्मदान नहीं। इस रूप में अध्ययन न करने से बच्चन की कविता के साथ अन्याय किया जा सकता है।

प्रत्यक्षतः व्यक्तिगत जीवन की कविता होने के कारण बच्चन की कविता का मूल आधार है अनुभूति, और यही उसकी सबसे बड़ी और बहुल-कुछ अंशों में एकमात्र शक्ति है। इस दृष्टि से बच्चन की काव्य-चेतना पतंजी की काव्य-चेतना के सर्वथा विपरीत है। पतंजी ने जहां जीवन की कल्पना और चिंतन किया है, बच्चन ने वहां उसकी प्रत्यक्ष अनुभूति की है। इसके अतिरिक्त पतंजी ने जहां अपनी अनुभूतियों का परिष्कार एवं उन्नयन करने का प्रयत्न किया है, वहां बच्चन ने उनको उनके प्रकृत रूप में प्रत्यक्ष रोति से व्यक्त किया है। इसीलिए उनकी अनुभूति अधिक सस्फुट न होकर काफी हद तक आदिम (Primitive) है, परंतु इसीलिए वह मौलिक और तत्त्वगत (elemental) भी है। इस प्रकार की अनुभूति में सूक्ष्म जटिलताएं नहीं होती—और इसी कारण उसमें ग्रथिया भी नहीं हैं। जीवन की बीचियों से खेलने वाली, मौलिक के बारीक तत्वों को पकड़ने वाली पतंजी की जैसी अतिशय सूक्ष्म संवेदनशीलता बच्चन में नहीं है, परंतु जीवन के मौलिक मनोवेगों का संवेदन उनका अत्यंत प्रत्यक्ष और प्रबल होता है। उनकी व्यक्ति-चेतना का यही सहज धारातल है और इसी के अनुरूप उनके भावन एवं साधारणीकरण की विधि भी सहज और प्रकृत होती है। बच्चन चिंतन की सूक्ष्मताओं, कल्पना की ललित क्रीड़ाओं तथा आधुनिक बौद्धिक धारणाओं द्वारा अपनी वैयक्तिक अनुभूति का भावन नहीं करते। वे जीवन के सर्वमान्य मौलिक तथा मूर्त सत्यों के द्वारा और जीवनगत सरल कल्पना की सहायता से ही व्यक्ति की अनुभूति का साधारणीकरण करते हैं। इसके लिए वे या तो सरल प्राकृतिक सत्वों को ग्रहण करते हैं, या जीवन की विशद घटनाओं को। उदाहरण के लिए, अपनी पहली पत्नी के देहांत पर कई वर्षों तक मानसिक यातना सहने के उपरांत कवि धीरे-धीरे प्रकृतिस्थ होता है और अतीत के साथ समझौता करना चाहता है। इसके लिए, जैसा कि अत्यंत सहज था, वह दार्शनिक युक्तियां नहीं देता—अपनी पीड़ा का उन्नयन नहीं करता, वरन् कुछ विराट् प्राकृतिक तथ्यों के साथ उसका सबंध स्थापित करता

हुआ उसको एक विश्वव्यापी रूप दे देता है :

जो बीत गई सो बात गई !
जीवन मे एक सितारा था,
माना, वह बेहद प्यारा था
वह टूट गया तो टूट गया,
अंबर के आनन को देखो !
कितने इसके तारे टूटे,
कितने इसके प्यारे छूटे,
जो छूट गए फिर कहाँ मिले,
पर वोलो टूटे तारो पर
कब अंबर शोर मनाता है !

यहा अंबर की विराटता के साथ अपनी जीवन-घटना का तादात्म्य स्थापित करते हुए कवि ने अपनी अनुभूति को विस्तार दे दिया है। इसी प्रकार :

तुम तूफान समझ पाओगे ?
गंध भरा यह मंद पवन था
लहराता इसमे मधुवन था

सहसा इसका टूट गया जो स्वप्न महान्, समझ पाओगे ?

यहा भी उसने अपने स्वप्न को तूफान के महान् स्वप्न के साथ तदाकार करते हुए व्यक्तिगत अनुभूति को तत्त्वगत (elemental) बना दिया है।

कहने का तात्पर्य यह है - जीवन की मौलिक भावनाओं का व्यक्तिगत रूप में प्रबल संवेदन करते हुए उन्हीं के अनुरूप प्रकृति अथवा जीवन के व्यापक सरल सत्यों द्वारा उनका साधारणीकरण करना वच्चन की काव्य-चेतना की सबसे प्रमुख विशेषता है, और यही उनके व्यापक प्रभाव का मूल कारण है। अनुभूति की भांति वच्चन के विचार भी सरल होते हैं। जीवन के प्रति उनकी बौद्धिक प्रतिक्रिया सदैव सीधी और प्रत्यक्ष रही है। पहले उन्होंने जीवन के अभावों को लेकर सरल विधि से भाग्यवाद को अपनाया : इस जीवन में सभी कुछ नाशवान् हे अतएव जीवन के मूल्यों को ही क्यों महत्त्व देकर अपने को वर्तमान के क्षणिक सुख से वंचित रखा जाये। इसके लिए सबसे बड़ी बाधा नीति और आचार की संहिता है, अतएव मनुष्य को बलपूर्वक अपने को उससे मुक्त कर लेना चाहिए। मृत्यु पर विजय पाना सर्वथा असंभव है, अतएव उसको भूलने का प्रयत्न करना चाहिए

झुका कर इसके आगे जीश
नही मानव ने मानी हार।

मिट सकने में यदि असमर्थ

भुला सकते हम यह ससार।

यह है वच्चन की विचारधारा का पहला सस्थान। किंतु मनुष्य की शक्ति अत्यंत सीमित है। काल के सम्मुख उसका यह विस्मरण-प्रयत्न भी निष्फल हो जाता

है—मनुष्य वास्तव में सर्वथा दीन और असहाय है • ‘मिट्टी दीन कितनी हाय’ । नियति के विरुद्ध विद्रोह व्यर्थ है, उसके प्रति आत्म-समर्पण करने के अतिरिक्त और कोई रास्ता नहीं है । यह है दूसरा सस्थान । किंतु नहीं, जीवन का प्रेम मृत्यु के भय से अधिक समर्थ है । जीवन में दुःख आता है—ठीक है; परंतु बीती को भूलना ही होगा । नाश की अपेक्षा निर्माण की प्रेरणा अधिक बलवती एवं स्वस्थ है । • यह है बच्चन की विचारधारा जो जीवन के उतार-चढ़ाव पर गिरती-उठती हुई सरल पथ से आगे बढ़ती है ।

बच्चन पर अस्वस्थ जीवन-दर्शन के प्रतिपादन का आरोप लगाया गया है । कहा गया है कि उनका जीवन-दर्शन पराजय और मृत्यु पर आघृत है । उसमें मानव की विवशता और अंधे भाग्यवाद का संदेश है । जीवन का प्रकाश न होकर उसमें मरण का अधकार है । उधर नैतिक और आध्यात्मिक विश्वासों का तिरस्कार करने के कारण उस पर अनाचार का आरोप लगाया जाता है । दोनों ही आरोप भ्रम्या नहीं हैं । जैसा कि मैंने अभी कहा, बच्चन ने जीवन के विचार-चिंतन एवं कल्पना की अपेक्षा प्रत्यक्ष अनुभूति ही अधिक की है । अतएव उन्होंने अपने परिस्थिति-जन्य अनुभवों को ज्यो-का-त्यो स्वीकार कर लिया है, किसी पूर्व-निश्चित जीवन-दर्शन के प्रकाश में उनका उत्पन्न नहीं किया । सामाजिक तथा व्यक्तिगत पराजय और भ्रवसाद के वातावरण में जीवन के विफल संघर्ष का अनुभूत दर्शन अवसाद और निराशा का दर्शन ही हो सकता था, या थोड़े कहिये कि वह ही अधिक सहज था । परिस्थिति के साथ जीवन-अनुभव में परिवर्तन होने से धीरे-धीरे यह अवसाद घटता गया—नाश के स्थान पर निर्माण का महत्त्व अनुभवगत हुआ और अभावात्मक दर्शन क्रमशः भावात्मक होने लगा

आत्मा की अजर अमरता के हम विश्वासी,
काया को हमने जीर्ण वसन बस माना है,
इस महाभोग की बेला में भी क्या हमको
वाजिब अपनी गीता का ज्ञान भूलाना है ।

अतएव बच्चन के जीवन-दर्शन को बौद्धिक अथवा नैतिक मूल्यों से परखना गलत होगा । उसकी शक्ति उसके नैतिक अथवा बौद्धिक प्रतिपाद्य में नहीं है—उसकी शक्ति उसके अनुभूत्यात्मक स्वरूप में है । इसीलिए उसका प्रभाव सीधा पड़ता है ।

अनुभूति और चिन्ता के अनुरूप ही बच्चन की कल्पना भी ऋजु-सरल है । उसमें छायावादी कल्पना के ऐश्वर्य का नितांत अभाव है । प्रसाद, निराला, पत और महादेवी की तुलना में बच्चन की कल्पना कितनी अबोध है—राजभवन की किसी विदग्धा प्रौढा के समक्ष जैसे कोई अर्धशिक्षिता मुग्धा । कल्पना में बुद्धि और अनुभूति का योग रहता है । उसका काम अनुभूत तथ्यों को लेकर नव-नव संयोजनाएँ प्रस्तुत करना है, और संयोजन मूलतः बुद्धि की क्रिया है । अतएव कल्पना की समृद्धि मूलतः अनुभव और बुद्धि की समृद्धि पर आश्रित है । कल्पना की समृद्धि के लिए जहाँ एक ओर यह आवश्यक है कि अनुभव अनेकरूप, विस्तृत एवं सूक्ष्म हो, वहाँ दूसरी ओर

यह कि बुद्धि प्रखर, सूक्ष्मग्राही और दूरदर्शी हो। तभी नानारूपिणी संयोजनाओं की सृष्टि संभव है। बच्चन का अनुभूति-क्षेत्र सीमित है। उनकी अनुभूति, जैसा कि मैंने ऊपर कहा है, प्रबल और सरल है और उसी के अनुरूप उनकी विचार-पद्धति भी सरल है। सुंदर रूप-तत्त्वों का वह संगुम्फन, जो प्रसाद, पत या महादेवी में मिलता है, बच्चन में उपलब्ध नहीं है। उनके चित्रों में अवयवों की बारीकी और रेखाओं की तरलता नहीं है। सारांश यह कि बच्चन की काव्य-सामग्री के संयोजन में सारल्य और ऋजुता तो है, परंतु औज्ज्वल्य और सूक्ष्म अंकन, जड़ाव-कड़ाव अथवा नक्काशी नहीं है। दो-एक उदाहरण लीजिये

१ सध्या सिंदूर लुटाती है ।
रंगती स्वर्णिम रज से सुन्दर,
निज नीड-अधीर खगों के पर,
तरुओं की डाली-डाली में कचन के पात लगाती है ।
करती सरिता का जल पीला,
जो था पल भर पहले नीला,
नावों के पालों को सोने की चादर-सा चमकाती है ।

×

×

×

रश्मियों में रँग पहन ली आज
किसने लाल सारी ?
फूल कलियों से प्रकृति ने
साँग है किसकी सँवारी ?

इन चित्रों की तुलना 'साध्यगीत' अथवा 'स्वर्णकिरण' के चित्रों से कीजिये।

दूसरी ओर, प्रयोगवादी शैली-शिल्प का बौद्धिक प्रतीक-विधान एवं अप्रस्तुत-योजना भी बच्चन के काव्य से दूर है। उनका न इनमें विश्वास है और न वहाँ तक उनकी गति ही है। उन्होंने छायावाद के अतिशय परिष्कार और प्रयोगवाद की जटिल बुद्धि-क्रीड़ा, दोनों का समान रूप से तिरस्कार किया है। साथ ही प्रगतिवाद का वर्ग-चेतना-युक्त अप्रस्तुत-विधान भी उनमें नहीं है। उन्होंने साधारणता को आग्रह के साथ अपनाया है। असाधारण चयन या आविष्कार में उनकी कला विश्वास नहीं करती। प्रत्यक्ष अनुभूति का जिन प्राकृतिक और भौतिक उपकरणों से सीधा संबंध है, वे उन्हें सहज रूप में स्वीकार्य हैं; तभी वे धूलि, सुरभि, मधु, रस, हिमकण के उस वातावरण में भी तकिया, ककड़ी के खेत, मिट्टी के घरौदे, श्वान, काक, सुराही, प्याला और कंकड़-पत्थर आदि का निस्संकोच प्रयोग कर सके। कहने का अभिप्राय यह है कि बच्चन के काव्य में ललित कल्पना (fancy) तथा निपुण कल्पना (यह डॉ० देवराज का शब्द है, और बौद्धिक कल्पना के लिए अत्यंत उपयुक्त है) की अपेक्षा सहज कल्पना का ही प्राधान्य मिलता है।

परंतु अनुभूति की इस सरलता ने बच्चन की कला को एक अन्य मूलगत विशेषता प्रदान की है। वह है अन्विति, जो कि छायावादी कविता में प्रायः विरल है।

अनुभूति-प्राण होने के कारण बच्चन के गीतों में रागात्मक एकता प्रायः सर्वत्र मिलती है। मैं यहाँ उनके उन्हीं सफल गीतों की चर्चा कर रहा हूँ जो अनुभूति से अनुप्राणित हैं, असफल गीतों में तो अनुभूति की प्रेरणा ही नहीं है। अनुभूति में समन्वय का गुण होता है, क्योंकि वह खड-रूप नहीं होती। बुद्धि विश्लेषण-प्रधान है, अतएव जिस कविता में बुद्धि-आश्रित कल्पना का प्राधान्य रहता है उसमें अन्विति-सूत्र टूट जाता है, या फिर उसमें रागात्मक अन्विति के स्थान पर तार्किक अन्विति मिलती है जिससे काव्य का प्रयोजन सिद्ध नहीं होता। बच्चन के सफल गीतों की मूल अनुभूति इतनी प्रबल और सरल है कि उसका भावन करने में कवि को बौद्धिक प्रयत्न बहुत ही कम करना पड़ा है। बौद्धिक व्यक्ति के सवेदन इतने सूक्ष्म, उलझे हुए और विकीर्ण होते हैं कि उनकी समीकृति करने में बुद्धि और कल्पना को बड़ा परिश्रम करना पड़ता है। परिणाम यह होता है कि बुद्धि और कल्पना के शिकजे में कस जाने से सवेदन अपनी शक्ति खो बैठते हैं और उनकी अन्विति इतनी सूक्ष्म तथा दूरारूढ़ हो जाती है कि पाठक के लिए उसका ग्रहण सहज नहीं होता। इनके विपरीत प्रबल एवं प्रत्यक्ष अनुभूतिजन्य सवेदन एक तो अपने आप में ही प्रबल और प्रत्यक्ष होते हैं, दूसरे उनमें अनुभूति की रागात्मक अखंडता सहज रूप से वर्तमान रहती है, अतएव उनका समीकरण करने के लिए बुद्धि-आश्रित कल्पना का कम-से-कम उपयोग करना पड़ता है। 'निशा निमंत्रण' के अनेक तथा 'एकांत-संगीत' के कुछ गीतों की रागात्मक अन्विति हिंदी-गीति-काव्य के लिए आदर्श है। और 'निशा-निमंत्रण' में तो यह अन्विति पृथक्-पृथक् गीतों में ही नहीं मिलती, उसकी संपूर्ण गीतमाला में ही एक प्रबल रागात्मक अन्विति वर्तमान है; और यह ठीक ही कहा गया है कि 'निशा-निमंत्रण' स्फुट गीतों का सकलन न होकर मानव-जीवन की करुणा का एक महागीत है। इन गीतों की प्रेरक अनुभूति की एकता ने मनोदशा की एकता उत्पन्न की है, और मनोदशा की एकता ने वातावरण की एकता को जन्म दिया है। इस व्यापक अन्विति का परिणाम यह हुआ है कि 'निशा-निमंत्रण' पाठक के मन में एक खड अनुभूति मात्र नहीं जगाता, वरन् एक स्थायी मनोदशा एवं एक मानसिक वातावरण उत्पन्न कर देता है, जो कला की बहुत बड़ी सफलता है।

ये ही गुण बच्चन की भाषा तथा अभिव्यजना और छंद-विधान में मिलते हैं। छायावाद की प्रतीकात्मक, अतिशय लाक्षणिक, चित्रमयी भाषा से सर्वथा भिन्न बच्चन की भाषा का मुख्य गुण प्रत्यक्षता और सरलता है। 'मधुबाला', 'मधुकलश' और इधर 'मिलन-यामिनी' तथा 'सत्तरगिनी' में भी, जहाँ काव्य-सामग्री अपेक्षाकृत अधिक रगीन और समृद्ध है, अभिव्यजना प्रत्यक्ष और सरल ही है—उसका आधार मूलतः अभिधा ही है। और, वास्तव में, जैसा कि मैंने अन्यत्र एक शास्त्रीय प्रसंग में स्पष्ट किया है, प्रबल अनुभूति का सहज माध्यम अभिधा ही है। उधर लक्षणा और व्यजना में बुद्धि-तत्त्व मूलतः निहित रहता है, अतएव इन दोनों शक्तियों का मूल सबंध रागतत्त्व की अपेक्षा कल्पना और बुद्धि-तत्त्व से ही अधिक है। अभिधा का आधार होने से बच्चन की अभिव्यक्ति अपने सफल रूप में व्यक्त, प्रसन्न और प्रबल है, और असफल रूप में मुखर

और वाचाल (मुहफट) है।

उदाहरण के लिए :

१. यह चाँद उदित होकर नभ मे,
कुछ ताप मिटाता जीवन का,
लहरा लहरा ये शाखाएँ,
कुछ शोक मिटा देती मन का।
कल मुझनि वाली कलियाँ,
हँस कर कहती हैं मग्न रहो;
बुलबुल तरु की फुनगी पर से,
सदेश सुनाती यौवन का।

कितनी प्रसन्न बागवारा है।

या, फिर

मेरे पूजन आराधन को,
मेरे सम्पूर्ण समर्पण को,
जब मेरी कमजोरी कहकर मेरा पूजित पापाण हँसा—
तब रोक न पाया मैं आँसू।

परतु अनुभूति की प्रेरणा से वचित होकर इसका स्वरूप यह हो जाता है :

१. नत्थू खैरे ने बापू का कर अन्त दिया।

अथवा

२. वह आज हुआ है बिना गुरु का चेला।

आप कल्पना कीजिये भारत के भाग्यविधाता के नृशस वध का सघन-गहन वातावरण, उसमे जलती हुई उस महामानव की चिता और शोकमग्न भारत का महान् प्रधानमंत्री, और इस पंक्ति को पढ़िये, “वह आज हुआ है बिना गुरु का चेला।”

बच्चन ने यो तो छंद विधान में अनेक प्रयोग किये हैं : ‘मधुशाला’ की रुवाई से लेकर ‘मधुवाला’ और ‘मधुकलश’ के अनेक हिंदी-छंद, और फिर ‘निशा-निमंत्रण’ से लेकर ‘एकांत-संगीत’ और ‘मिलन-यामिनी’ के भिन्न-भिन्न गेय पद और उधर ‘बगाल का काल’ का लय-आश्रित मुक्त छंद छंद-विधान की विविधता के प्रमाण हैं, परतु प्रायः सर्वत्र ही उनकी स्वर-योजना और लय-विधान में एक सादगी और ऋजु-सरल वेग मिलता है। स्वर की वह सूक्ष्म-तरल योजना जो महादेवी के गीतों में घुलती रहती है, अथवा वह स्वर-भक्तित्व जो पत के छंदों में मिलती है, अथवा वह नाद-गाभीर्य जो निराला के छंदों को अनुप्राणित करता है, बच्चन में नहीं है। उनके लय-विधान में रोमानी सूक्ष्म प्रभावों के स्थान पर व्यवहार-जगत् की शक्ति मिलती है। इसी प्रकार स्वर-योजना में भी बारीक लोच न होकर सीधापन है। उनके स्वर और लय का भी सवध, जैसा कि अनुभूति और अभिव्यक्ति का है, आधुनिक मध्यवर्ग के व्यवहारगत जीवन से है, और उसी के अनुरूप उसमें समृद्धि और बारीक लोच का अभाव तथा एक प्रकार की रुवाई और व्यवहार-जगत् की शक्ति मिलती है।

सारांश यह है कि बच्चन की कविता की सबसे बड़ी पूजी है अनुभूति, जिसका आधार है मूल मनोवेग । बच्चन की वे कविताएँ, जिनमें प्रकृति (जसे निर्याति या समाज भी कह लीजिये) के विरुद्ध शाश्वत मानव के सफल-विफल संघर्ष को—सांस्कृतिक, सामाजिक, राजनीतिक अथवा आर्थिक आवरण से मुक्त—उसके मूलरूप में अंकित किया गया है, निस्संदेह महान् कविताएँ हैं :

यह महान् दृश्य है

चल रहा मनुष्य है

अश्रु, स्वेद, रक्त से लथपथ, लथपथ, लथपथ ।

वास्तव में मूल मनोवेगों पर आधारित अनुभूति की पूजी अपने आप में साधारण पूजी नहीं है—वह काव्य की मूलभूत पूजी है । परंतु विचार, चिंतन और कल्पना के द्वारा इसका विकास करना अत्यंत आवश्यक होता है क्योंकि साधारणतः मूलधन की मात्रा सीमित ही होती है । बच्चन ऐसा नहीं कर सके हैं—उनका बुद्धि और कल्पना-पक्ष समृद्ध नहीं है । अतएव वे मूल अनुभूतियों के ही आश्रित रहते हैं । परिणाम यह होता है कि जहाँ उनकी अनुभूति साथ नहीं देती वहाँ कविता सर्वथा गलत हो जाती है । छायावाद का कवि तो अनुभूति की रिक्तता को कल्पना के फलों या चिंतन के धूपछाही आवरण अथवा कला की रेशमी जाली से ढक लेता था, परंतु बच्चन इस कला से अनभिज्ञ हैं । अनुभूति के क्षीण होते ही उनकी कविता नगी हो जाती है । और चूँकि, अनुभूति के प्रवल क्षण अत्यंत विरल होते हैं और वैसे भी बाह्य जीवन की सफलता के साथ-साथ उनकी शक्ति भी क्षीण होती चली जाती है, इसलिये बच्चन की रचनाओं में महान् कविताओं की संख्या बहुत कम है, और ऐसी कविताएँ अनुपात से बहुत अधिक हैं जो प्राण-रस से वंचित, सुखर और वाचाल हैं । परंतु किसी कवि का मूल्यांकन उसकी सर्वश्रेष्ठ कविताओं के आधार पर ही किया जाना चाहिये, और इस दृष्टि से बच्चन का स्थान हमारी पीढ़ी के कवियों में बहुत ऊँचा है—यद्यपि इसमें भी संदेह नहीं है कि गुण और परिमाण दोनों में बच्चन से अधिक खोजली कविताएँ भी आज के किसी समर्थ कवि ने नहीं लिखी ।

यौवन के द्वार पर

अभी थोड़े दिनों की बात है, 'साहित्य-संदेश' में हिंदी के प्रौढ़ समालोचक पद्मलाल पुन्नालाल बख्शी का एक लेख छपा था, जिसमें वर्तमान हिंदी-साहित्य के गतिरोध पर क्षोभ प्रकट किया गया था। इसी अंक में एक जोरदार लेख प्रोफेसर प्रकाशचंद्र गुप्त का भी था, जिसका आशय भी करीब-करीब यही था। इन लेखों से हिंदी-संसार में एक खलबली-सी मच गई। हिंदी के रिटायर्ड महारथियों को भी चिंता हुई। उधर रायबहादुर डॉक्टर श्यामसुंदर दाम और मिश्रबंधु महोदयों ने पत्र-व्यवहार हुआ, डचर नागरी-प्रचारिणी सभा और साहित्य-सम्मेलन भी इस गतिरोध को मंजूर करने के लिए कटिबद्ध हुए।

परिणामस्वरूप डॉक्टर श्यामबिहारी मिश्र की अध्यक्षता में काशी में एक सभा बुलाई गई, जिसमें हिंदी के लगभग सभी नये-पुराने कलाकार उपस्थित थे। बहुत-कुछ वाद-विवाद के उपरांत यह निश्चित हुआ कि वर्तमान हिंदी-साहित्य की गतिविधि की जांच की जाय और सबसे पहले कविता में श्रीगणेश हो। इस कार्य के लिए उपसमिति बनाई गई जिसमें सर्वश्री पद्मलाल पुन्नालाल बख्शी, कृष्णबिहारी मिश्र और गुलाब-राय के नाम - सर्व-सम्मति से चुने गए। परंतु एक नये लेखक ने आक्षेप किया कि उपर्युक्त तीनों ही सृजन नवीन साहित्य से पूर्ण परिचित नहीं हैं, अतएव कम-से-कम एक नवीन आलोचक भी लिया जाय, जो मैटीग्यलिस्टिक इंटरप्रेटेशन ऑफ हिस्ट्री करना जानता हो, साइको-ऐनैलिमिस से परिचित हो, एगो और डड की सीमा-रेखाओं को समझता हो। इस पर वहां उपस्थित अनेक वयोवृद्ध लेखक आगबवूला हो गए—इन कल के लौंडों ने अघेर मचा रखा है, एक तो हिंदी-साहित्य की यह दशा कर दी और फिर दूसरों पर विश्वास नहीं करते; हमारे साहित्य में श्रद्धा तो बिचकुल उठ गई है! बड़ी मुश्किल ने इन लोगों का आंन किया गया।

यह प्रस्ताव वही-का-वही रह हो जाता परंतु जब श्री कृष्णबिहारी मिश्र ने स्वयं विनयपूर्वक स्वीकार किया कि आक्षेप बहुत अनुचित नहीं, उसमें बहुत-कुछ सत्य है, तो एक नई समस्या उठ खड़ी हुई। फिर एक बहस शुरू हो गई। पक्ष में बोलने वालों में सर्वश्री रामबहोरी शुक्ल, ज्योतिप्रसाद मिश्र 'निर्मल', ललितप्रसाद मुकुल आदि थे; विपक्ष में श्री किशोरीदाम बाजपेयी, हितैषीजी और पं० भागीरथप्रसाद दीक्षित के जोरदार भाषण हुए। अंत में पं० श्रीराम जर्मा खड़े हुए : "मैं न पक्ष में हूं न विपक्ष में, लेकिन चीज यह है ..." इतने ही में यार-लोग चिल्ला उठे : "यदि

ऐसा है तो बैठ जाइए, बैठ जाइए ! ...”

आखिर तब यह हुआ कि निर्णायक तो उपर्युक्त तीनों सज्जन ही रहेंगे, परंतु जिन कवियों की कविता के विषय में निर्णय होना है, उनको यह अधिकार होगा कि वे अपने साथ एक नवीन आलोचक भी ले आएँ।

अब बस एक प्रश्न शेष था किन-किन कवियों को लिया जाय ? और यह प्रश्न सचमुच भयंकर था। खूले अधिवेशन में तो खून-खराबे की गुजाइश थी, इसलिए अध्यक्ष महोदय ने बुद्धिमानी से इसे निर्णायकों पर ही छोड़ दिया। निर्णायकों ने कुछ नये आलोचकों की सम्मति लेकर दिनकर, अंचल और नरेन्द्र ये तीन नाम चुनकर सभापति महोदय की घोषणा के लिए दे दिए। इस बार ‘जीवन-साहित्य’ के सुधीन्द्रजी उठ खड़े हुए और बोले : “मुझे इस पर एक आपेक्ष है। ये तीनों सज्जन समाजवादी हैं, इनमें गांधीवाद का प्रतिनिधि नहीं है। अतएव मैं प्रस्ताव करता हूँ कि हिंदी के प्रसिद्ध गांधीवादी राष्ट्रकवि श्री सोहनलाल द्विवेदी को अवश्य सम्मिलित किया जाय। ऐसा न करना अनुचित, स्थाज्य और घृणित होगा।” सुधीन्द्रजी की इस उक्ति पर डॉक्टर मिश्र चीक पड़े—वर्गीकरण तो उन्होंने भी किया है, लेकिन यह नया वर्गीकरण गांधीवादी और समाजवादी क्या बदतमीजी है ! और आप सच मानिए कि वे चिढ़कर फौरन ही इस प्रस्ताव को रूल-आउट कर देते, पर जब स्वयं रायबहादुर श्यामसुन्दर-बासजी ने काव्य-गुण के आधार पर द्विवेदीजी की सिफारिश की तो वे शांत हो गए।

इस प्रकार चार कवि चुने गए—दिनकर, नरेन्द्र, अंचल और सोहनलाल द्विवेदी—और उनसे कहा गया कि वे स्वयं अपना व्याख्याता चुनकर तीनों निर्णायकों से अभी मिल लें जिससे भावी कार्यक्रम की रूपरेखा निश्चित हो जाय।

दिनकर ने इधर-उधर आखें दौड़ाई तो उन्हें ऐसा कोई व्यक्ति नजर नहीं आया जिसने उनके काव्य का निकट में अध्ययन किया हो—वेनीपुरीजी तो जेल में थे ! आखिर उन्होंने स्वयं ही अपनी पैरवी करने का इरादा किया। इस पर कुछ लोगो को थोड़ा आश्चर्य हुआ कि ‘कस्म-दैवाय’ के इस लेखक ने प० बनारसीदास चतुर्वेदी—जैसे अभिभावक को—जिन्होंने ‘रेणुका’ को हिंदी-कविता के शिखर पर आसीन करने के लिए भगीरथ प्रयत्न तो नहीं (क्योंकि वह तो सफल हो गया था) परंतु गांधी-प्रयत्न अवश्य किया था—क्यों नहीं साथ लिया। पर दिनकर की दृष्टि मानो कह रही थी कि अब मैं ज्यादा समझदार हो गया हूँ।

नरेन्द्र उठे और चुपके से श्री प्रकाशचंद्र गुप्त के पास जाकर खड़े हो गए, जैसे कुछ कहने-सुनने की जरूरत ही न हो—इन दोनों लघु-लघु गात व्यक्तियों का आलोचक-आलोच्य-सबब सनातन काल से ही चला आया हो।

अंचल ने सविनय दृष्टि से पं० नंददुलारे वाजपेयी की ओर देखा तो उनकी स्पोरिया चढ़ गई, बोले—“मुझे तुम्हारे लिए जो करना था कर दिया—‘अपराजिता’ की भूमिका लिखकर तुम्हें हिंदी के प्रमुख कवियों में प्रतिष्ठित कर दिया। अब इस काम के लिए किसी छोटे-मोटे आदमी को टटोलो।” लाचार होकर अंचल को श्री कान्तिचंद्र सीनरिक्सा से ही, जो गहरी सुर्ख टाई लगाए हुए उनके साथ-साथ काफी

फूर्ती में डधर-उधर घूम रहे थे, संतोष करना पड़ा ।

सोहनलाल द्विवेदी के मन में इस समय विचित्र सवर्ष चल रहा था । उनकी अपने योग्य कोई आलोचक ही नजर न आता था । वे बार-बार सोचते थे किसको साथ ले चलू ? महामहिम महामना महर्षि मालवीयजी को ? परंतु वे तो कही आते-जाते नहीं । पं० जवाहरलालजी को ? लेकिन वे तो सुनते हैं रुजवेल्ट से मिलने की तैयारी कर रहे हैं । आचार्य शुक्लजी वक्त पर ही मर गए । रायबहादुर श्यामसुंदरदास ने साहित्यिक सन्यास-सा ले लिया है । पतंजली ? बड़े सकोची हैं, शायद तैयार न हो । लेकिन होगे क्यों नहीं, मैंने भी तो उन पर एक कविता लिखी है । हरिभाऊजी का साहित्यिक महत्त्व लोग नहीं मानेंगे ।

इसी उबेडवुन में देर हो गई । ओप पाचो सज्जन प्रस्तुत थे । निदान सभापति महोदय को कहना पड़ा—“द्विवेदीजी, आपने अपना साथी नहीं चुना, जल्दी कीजिये ।” द्विवेदी जी उत्तर भी न दे पाये थे कि डॉ० रामविलास शर्मा ने अत्यंत विनयपूर्वक अपनी नवाएं अर्पित कीं । बेचारे रावराजा को क्या मालूम था ? सरल स्वभाव में बोल उठे—“हा-हा, मोहनलालजी, ठीक है । अर्माजी से अच्छा नई कविता का पारखी और कौन मिनेगा ? वैसे भी पहलवान जंचते हैं । राम राखे, शाब्दिक हाथापाई से भी नहीं घबरायेंगे ।” वस फिर क्या था । द्विवेदीजी का स्वाभिमानी चेहरा लाल हो गया । बोले—“आप बयोबूढ़ होकर मजाक करते हैं । मैं राष्ट्रकवि हूँ, राष्ट्र की एकमात्र चिन्ताधारा का प्रतीक । मेरा घोर अपमान किया गया है ।” और इतना कहकर श्री सोहनलाल द्विवेदी मुचीन्द्रजी को वही छोड़कर सभा से उठकर चले गए ।

रावराजा अजब उलझन में थे, बेचारे बूढ़े आदमी खिसियाने-से रह गए । लेकिन बरगहीजी ने खड़े होकर कहा कि अब बहुत देर हो गई है; जो नहीं सम्मिलित होता उसे छोड़ दीजिए । विचणता है ।

एक सप्ताह बाद !

साप्ताहिक ‘भारत’ और ‘मेघदूत’ में निर्णायक उपसमिति का विस्तृत वक्तव्य प्रकाशित हुआ जिसकी यथार्थ प्रतिलिपि हम पाठकों की सुविधा के लिए यहाँ दे रहे हैं ।

दिनकर, अंचल और नरेन्द्र की कविताओं का अध्ययन करने के उपरांत एक बात अमंगिष्ठ रूप से हमारे सामने आती है कि इन तीनों के काव्य-विषय मुख्यतः रति और उत्साह हैं । अथवा आज की शब्दावली में इनके काव्य की मूल प्रवृत्तियाँ हैं मेक्म और क्रांति । क्रांति—सामाजिक और राजनीतिक दोनों प्रकार की ।

रति और उत्साह, जिसमें ध्वंसमूलक क्रांति और रचनात्मक निर्माण-कार्य दोनों ही आ जाते हैं, जीवन की स्वाभाविक अभिव्यक्ति है, और इन दोनों के संतुलित उपयोग एवं उपभोग में ही उसकी स्वस्थता है । इनमें पहली प्रवृत्ति प्रधानतः अनंमुखी और दूसरी बहिर्मुखी है । पहली का संबंध व्यक्तिगत जीवन और दूसरी का सामाजिक दायित्व से है । दायित्व शब्द का प्रयोग हम इसलिए कर रहे हैं कि ये तीनों ही कवि उसके प्रति अत्यंत सचेत हैं—इतने अधिक कि अपनी पहली प्रवृत्ति के लिए तीनों को

ही कुछ-न-कुछ सफाई देनी पड़ती है ।

१. नरेन्द्र—“‘प्रवासी के गीत’ एक क्षयग्रस्त युवक कवि के गीत हैं ।”

२ अंचल—“जहाँ मैं बहक गया हूँ वहाँ मेरी दुर्बलता है, जीवन के क्षयी रोमास के प्रति अवाछनीय आसक्ति है ।”

३. दिनकर—“‘रेणुका’ और ‘हुकार’ के विपरीत ‘रसवंती’ की रचना निरुद्देश्य प्रसन्नता से हुई और इसमें किसी निश्चित सदेश का अभाव-सा है । इन गीतों में मैं अपने हाथ से छूट-सा गया हूँ और प्रायः अकर्मण्य आलसी की भाँति उस प्रगल्भ अप्सरी के पीछे-पीछे भटका फिरा हूँ जिसे कल्पना कहते हैं । इस अलस भ्रमण में कुछ मेरे हाथ भी लगा या नहीं, यह तो याद नहीं, हा, यात्रा सुखद रही ।”

नरेन्द्र और अंचल ने अपनी रति-भावनाओं को क्षयग्रस्त युवक के गीत और रोमास कहा है । पर वास्तव में यह रोमास ही इन दोनों के स्वभाव का धर्म है जिसे उन्होंने खिलवाड़ करके विकृत कर लिया है । ये दोनों ही कवि सचमुच अपने-अपने ढंग के ‘न्यूरोसिस’ के केस हैं । न्यूरोसिस शब्द पर चौकने की आवश्यकता नहीं । यह एक वैज्ञानिक शब्द है, जिसका अर्थ है साधारण मानसिक स्वास्थ्य से च्युति; और आज हमसे से १० प्रतिशत नवयुवक इसके शिकार हैं ।

नरेन्द्र का नारी के प्रति दृष्टिकोण मूलतः छायावादी है । उनकी भावना मौगध्य से आगे नहीं बढ़ सकी, उन्होंने दूर से ही नारी को मुग्ध भाव से देखा है । स्पष्ट शब्दों में, उनकी सेक्स चेतना ने नारी की ओर बढ़ने, उसका निकट अनुभव प्राप्त करने के स्थान पर कवि के भीतर ही प्रतिवर्तन किया है, वह कवि के मन में घुमड़ती रही है । अतएव उनकी शृंगार-कविता, उनके संयोग-वियोग के गीत, सभी सफल-विकल दिवा-स्वप्नों के ही मधुर चित्र हैं । हिंदी का छायावाद अनेक प्रकार की सामाजिक कुठारों की सृष्टि है जिसमें मुख्यतम है कुठित शृंगार-भावना । नरेन्द्र की रसाभिव्यक्तियों में इसी कुठार का नग्नतम रूप मिलता है । इस कुठार के लिए उनका अपना सकोची स्वभाव, जिसमें नारीत्व का भी पर्याप्त अंश विद्यमान है, और सामाजिक परिस्थितियाँ उत्तरदायी हैं । यह कुठार जितनी ही विवशताजन्य यानी व्यक्तित्व के प्रतिकूल होगी उतनी ही अधिक मन में घुमड़न पैदा करेगी और फिर यह घुमड़न उतने ही अधिक दिवा-स्वप्नों की सृष्टि करेगी । ‘शूल-फूल’ और ‘प्रवासी के गीत’ दोनों में तो स्पष्टतः, स्वीकृत रूप में, छायावादी प्रेरणा है ।

छायावाद में काम-संबन्धी प्रतिक्रियाओं की दो सीमाएँ हैं : पत और प्रसाद । पत का दृष्टिकोण शुद्ध मानसिक है । उनका अतर्मुखी एवं अत्यंत सूक्ष्मता-प्रिय स्वभाव किशोर-सुलभ मौगध्य से आगे नहीं जा सका । नारी के प्रति उनका भाव काम, विस्मय और श्रद्धा का एक विचित्र अशरीरी मिश्रण है । इसके विपरीत प्रसाद की प्रतिक्रिया स्वस्थ शरीर की वाञ्छित उष्णता है और इसीलिए उनके शृंगार-चित्रों में रूप-यौवन की स्वस्थ गंध है । नरेन्द्र में न तो पत की-सी अत्यंत परिष्कृति-प्रिय रुचि का सयम है और न प्रसाद के दृष्टिकोण का स्वास्थ्य । पत ने अपने और नारी के बीच सदैव जो एक आदरपूर्ण अंतर बनाए रखा है, वह नरेन्द्र में नहीं है । उनके विरह-चित्रों के पीछे जो कोई नारी-पात्र भाकता हुआ मिलता है वह शायद उनके काफी पास आकर उनकी

वासनाओं को उत्तेजित करके पृथक् हो गया है, जिससे उनके मानसिक स्वास्थ्य पर और भी बुरा प्रभाव पड़ा है। इसीलिए उनके चित्र काम-स्नात होते हुए भी पूर्ण स्वस्थ मन की उद्भूति नहीं हैं, उनमें नारी-अंगों के प्रति इतना अधिक लालच है कि उनको सर्वथा स्वस्थ नहीं कहा जा सकता। आज नरेन्द्र का दृष्टिकोण बदल गया है। वे क्रियात्मक रूप में प्रगतिवादी हैं और उनकी ईमानदारी में शुबा करने की कोई गुंजाइश नहीं। अपने इस नये दृष्टिकोण के लिए उन्होंने सहर्ष एक बड़ा मूल्य भी दिया है; और यह भी ठीक ही है कि उन्होंने काफी सचाई से अपने सौंदर्य-रसिक हृदय को समाजवादी साचे में ढालने का प्रयत्न किया है। परन्तु स्वभाव ही मूल वृत्तियाँ सरलता से नहीं बदल सकती। जितना ही नरेन्द्र अपने व्यक्तिगत सुख-दुःख को क्षय-ग्रस्त मनोविकार समझकर उसे सामाजिक हित में अंतर्भूत करने का प्रयत्न करते हैं उतना ही शायद उनका न्यूरोसिस बढ़ता जाता है।

अभी उनकी एक कहानी प्रकाशित हुई है—‘शीराजी’। उसका दृष्टिकोण सर्वथा स्वस्थ है, शीराजी के चरित्र की शक्ति असदिग्ध है, किंतु कवि की अपनी भूखी वृत्ति भी नग्न रूप में प्रकट हुए बिना नहीं रह सकी :

“कहते हैं बहा हिंदुस्तान के सब सूबों की ही सुदरिया नहीं वरन् विदेश के देशों से भी कई सुदर स्त्रियाँ उन्होंने रखी थी। हिंदुस्तानी स्त्रियाँ उन्हें विशेष प्रिय थी—सुदूर सरहद्दी सूबे की छरहरी लंबी नाजनी, जिसकी भाषा जीवन-पर्यन्त न राजा साहब ही समझ पाए और न जो राजा साहब की ही भाषा सीख सकी, वह कर्नाटकी जिसकी अटपटी बोली में बड़ी चटपटापन था जो दक्षिण की भूमि में उगने वाले मिरच-मसालों में होता है, कुमायू-भौरागना नायक-कन्या जो अपने लिए हमेशा पुल्लिंग-वाचक शब्दों से कभी मोह ही न छोड़ सकी थी, बुदेलखंड की कुमारी, जिसकी मास-पेशिया उस देश की चट्टानों की तरह दृढ़ और बहा की रातों की तरह कोमल थी और बुदेलखंड की तारो-भरी रात के समान ही जिसका सावला-सलोनापन आँखों को चमत्कृत कर देता था, मालवा की कोमलांगी मालती जिसके श्वासों में मादक सौरभ था अहि-फेन के फूलों को चूमकर बहने वाली बासती समीर का...”

अंचल में नरेन्द्र की अपेक्षा पौरुष अधिक है। छायावाद के मूल में जो विद्रोह या असंतोष की भावना थी उसने दो रूप धारण किये। पत, महादेवी और रामकुमार जैसे भाव-सुकुमार कवियों में वह अंतर्मुखी होकर आत्मबद्ध हो गई; निराला, भगवतीबाबू और नवीन—जैसे शक्तिशाली व्यक्तियों में उसने बहिर्मुखी होकर क्रांति का रूप धारण किया जो भुक्ति का कोई मार्ग न पाकर अवरुद्ध वाष्प-समूह के समान विस्फोट करती रही। अंचल इन्हीं दूसरे प्रकार के कवियों की साहित्यिक सत्ता है, जिसने भौतिकवाद के वर्धमान प्रभाव को पूरी तरह ग्रहण करके अपने दृष्टिकोण को इन पूर्वजों की अपेक्षा अधिक स्थूल और भौतिक बना लिया है। स्वभावतः उसकी सेक्स-चेतना मांसलुब्ध है। अंचल दूर खड़ा होकर लालची निगाहों से नारी को नहीं देखता। उसकी सेक्स-प्रतिक्रिया तो ऐसे व्यक्ति की-सी है जिसकी भूख खाने पर भी नहीं मिटती। स्पष्टतः यह भी एक अस्वास्थ्य का ही लक्षण है। और सचमुच अंचल का

न्यूरोसिस नरेन्द्र के न्यूरोसिस से ज्यादा खतरनाक है। उसकी कविता में नारी की जिस बीभत्स प्रलयकारिणी शक्ति का बार-बार आह्वान किया गया है वह और कुछ नहीं उसकी यही विक्षुब्ध वासना है जो विकराल रूप धारण कर उसके मन में प्रकट होती रहती है।

अंचल के शृंगार-चित्रों में तमस् की शक्ति है और यह शृंगारिक तमस् रति, घृणा और क्रोध के तत्त्वों से बना हुआ है। हमारे स्वभाव में प्रेम करने की प्रवृत्ति और घट करने की प्रवृत्ति दोनों ही साथ-साथ वर्तमान रहती हैं। ये दोनों एक-दूसरे से इतनी मिली-जुली हैं कि किसी प्रकार का आघात पाते ही, जैसे हताश हो जाने पर, तुरंत रूप-परिवर्तन कर लेती हैं। एकसाथ ही हमारा प्रेम घृणा में और घृणा प्रेम में परिवर्तित हो जाती है। इसके अतिरिक्त कुछ परिस्थितियों में इन दोनों का सामंजस्य भी गड़बड़ हो जाता है और वे अत्यंत विशृंखल रूप धारण कर लेती हैं। आत्मपीड़न एवं पर-पीड़न ऐसी ही प्रवृत्तियाँ हैं। अंचल की मूखी वासना में स्वभावतः ऐसा ही हुआ है। अंगरेजी में बायरनिज्म बहुत-कुछ ऐसी ही प्रवृत्ति का नाम है :

फिर दिगम्बरी के आँगन से लोथों के अम्बार सजाये
कौन चली आती तुम रूपसि ! रक्त-लिप्त अलकें उलभाये ।
भर लाई हो तप्त कठिन अंगों में तूफानों का आसव
आज तुम्हें फिर विश्व बदलना आज तुम्हें क्या कठिन असम्भव ?

दिनकर का व्यक्तित्व मूलतः शृंगारी नहीं है। परन्तु उन्होंने शृंगार को जीवन की एक अत्यंत स्वस्थ प्रवृत्ति के रूप में ग्रहण किया है और उसको, जैसा कि उनके उद्धरण से स्पष्ट है, वाञ्छित आदर दिया है। दिनकर ने अपने को संघर्षमय पथ का पथिक मानते हुए शृंगार को सुखद विराम-स्थल माना है। उसके शृंगार-गीत शक्तिशाली व्यक्ति के हृदय में स्वभाव से वर्तमान रति-भावना की शुद्ध उद्गीति है। पुरुष-प्रिय के निरंतर आकर्षण की मान्यता स्वीकार करते हुए उन्होंने नारी को पुरुष-जीवन के लिए एक अत्यंत मधुर प्रभाव माना है।

छरहरे बदन वाले साधारणतः स्वस्थ इस युवक कवि की चैतन्य आँखों में मुस्कराती हुई रस-रेखा नारी-सौंदर्य से इसी मधुर प्रभाव को ग्रहण करती है। उसमें नारी-अंगों के प्रति न कोई लालच है और न अमिट भूख। स्पष्टतः दिनकर में किसी प्रकार की मानसिक विकृति के लक्षण नहीं दिखाई देते। उसमें दिवा-स्वप्नों का लग-भग अभाव-सा है। इसलिए उनकी सभी रसोक्तिता विकच और प्रसन्न हैं। दिनकर के शृंगारिक दृष्टिकोण में एक और विभिन्नता यह है कि वह सर्वथा भौतिक नहीं हो पाया, उसमें कहीं-कहीं आध्यात्मिक स्पर्श भी अत्यंत सुव्यक्त है। और, इसका कारण शायद यही है कि दिनकर मूलतः देशभक्त कवि है। उसके हृदय में भारत के पवित्र अतीत के प्रति अक्षुण्ण श्रद्धा है। इसीलिए उपनिषद् और बौद्ध दर्शन की जन्मभूमि में उत्पन्न और पोषित यह कवि आत्मा का मोह नहीं छोड़ सका। 'रसवती' की अनेक कविताओं में इस प्रकार के अर्भौतिक संकेत हैं। यह दूसरी बात रही कि अंत में जाकर इस प्रकार के सभी अर्भौतिक संकेतों का भौतिक आधार मिल जाए, क्योंकि प्रेम

तो भौतिक ही हो सकता है ।

अब इन कवियों के व्यक्तित्व का दूसरा पहलू लीजिए : उत्साह या क्रांति-भावना ।

नरेन्द्र में यह भावना मुख्यतया प्रतिक्रिया-जन्य है । 'प्रवासी के गीत' से ऐसा प्रतीत होता है कि उनके स्वभाव की कोमलता में जब परिस्थितियों के आघात से आत्मक्षय के चिह्न दिखाई देने लगे तो उन्होंने एक सचेत व्यक्ति की भांति उसका उपचार करने का प्रयत्न किया । वैयक्तिक चेतनाएं जब किसी प्रकार के अतिचार के कारण रुग्ण या विकृत हो जाएं तो इसका उपचार यही है कि अहं का समाजीकरण किया जाए, यानी उन चेतनाओं को आत्म-प्रेम से मोड़कर विश्व-प्रेम की ओर नियोजित किया जाय । अतिशय भावुकता की मुक्ति है बुद्धि, और अतिशय आत्मप्रेम (जो वास्तव में इस अतिशय भावुकता का मूल कारण है) की मुक्ति है सामाजिकता । एक जागरूक व्यक्ति की भांति नरेन्द्र ने यही मार्ग ग्रहण किया है ।

आज नरेन्द्र प्रगतिवादी हैं, समाजवाद उनका स्वीकृत जीवन-दर्शन है : सामाजिक हितों के लिए वे उत्साहपूर्वक क्रियाशील हैं । समाजवादी होने के कारण स्पष्टतः ही उनकी क्रांति-भावना के पीछे एक निश्चित रचनात्मक विधान है । इस-लिए उनकी इन कविताओं में सयत् शक्ति मिलती है, उच्छ्वंखल विस्फोट नहीं । यह एक बुद्धिवादी की क्रांति है । इसमें भविष्य का एक स्वप्न है और सचमुच नरेन्द्र का स्वप्नदर्शी स्वभाव आज भी उसका मोह नहीं छोड़ सका । जब उनके सत्कार प्रबल हो उठते हैं तो फिर पुराने मधुर-विधुर सपने देखने लगते हैं, जब उनकी चेतना जागरूक रहती है तो वे लाल रूस के सपने देखते हैं, उनके व्यक्तित्व की द्विधा, जो अत्यंत व्यक्त रूप में हमारे सामने है, इसी स्तर पर जाकर मिटती है ।

अंचल की क्रांति के पीछे मूलतः कोई बौद्धिक विधान नहीं है : अंचल के स्वभाव में बौद्धिकता का प्राधान्य नहीं है । उसमें किसी प्रकार की राजनीतिक चेतना भी नहीं है । जो कुछ है वह सामाजिक ही है और वह सामाजिक चेतना भी प्रधानतः यौन-संबंधों तक ही सीमित है । आज हमारे समाज में जो विकृतियाँ पैदा हो गई हैं उनमें एक विकृति है यौन-संबंधों की विषमता, जिसका सबसे स्पष्ट कारण यह है कि हमारा नीति-विधान, यौन-संबंधों को ही सबसे बड़ा निषेध मानकर उनके दमन को अप्राकृतिक महत्त्व देता रहा है । फलतः, आज के मामूली ढंग के खाते-पीते मध्यवर्गीय युवक ने जब सामाजिक बंधनों के प्रति क्रांति की तो सबसे अधिक आक्रोश उसने यौन-नीति के विरुद्ध ही प्रकट किया—क्योंकि अन्य सभी बंधनों की अपेक्षा यही उसे अधिक खल रही थी । जो इस उलझन का कोई समाधान न निकाल सका वह भाग्यवादी बन गया और जिसने समाजवाद का सहारा ले लिया उसने इसके मूल कारण अर्थ-विषमता को अपना मुख्य शत्रु मानकर उसके विरुद्ध विद्रोह खड़ा किया । अंचल ने समाजवाद का आचल इसी तरह पकड़ा है । अर्थात् यौन-संबंधों की विषमता ही उन्हें अर्थ-संबंधों की विषमता की ओर ले गई है । यही कारण है कि 'किरण-बेला' में भी, जहाँ स्पष्ट शब्दों में अंचल ने पुराने पापों का प्रायश्चित्त करते हुए प्रगतिवाद की दीक्षा ले ली है, जहाँ

अत्यंत ओज और तेज के साथ उन्होंने शोषितों की अग्निमयी पीड़ा को मुखर किया है, नारी-शोषण के वासना-लथपथ चित्रों का ही प्राधान्य है। अचल की दुनिया में सबसे बड़ी मजलूम नारी है और इन झुल्मों का अंत करने के लिए भी उसने नारी की ही भैरव मूर्ति का आह्वान किया है।

अंचल बुद्धिजीवी नहीं है, और न श्रद्धावान् ही, इसलिए वह समाजवाद के भविष्य-स्वप्न को ग्रहण करने में असमर्थ रहा है। अतएव उसमें क्रांति का विध्वसात्मक रूप ही मिनता है, रचनात्मक रूप नहीं। उसकी कविता में काले अंधड़ की शक्ति है, आशा का उज्ज्वल संदेश नहीं। परंतु यही उसका अपना व्यक्तित्व और शक्ति है।

हमने अभी कहा कि दिनकर मूल रूप में देश-भक्त कवि हैं। उन्होंने अपने कवि-जीवन के प्रभात में 'रेणुका' में देश की गौरव-विभूति के प्रति अभिमान जागृत करते हुए पराधीनता के विरुद्ध क्रांति-घोष किया था। किंतु केवल देशभक्ति पिछले युग की भावना है, आज तो मानववाद की भावना जागृत हो उठी है। स्वयं मानव ही मानवता का अंत कर रहा है—आज के कवि की यही सबसे बड़ी पीड़ा है। दिनकर ऐसे प्रात का कवि है जहां निर्धनता अट्टहास करती है। वर्ग-वैषम्य भी विहार से अधिक शायद रियासतों में ही मिले। इसके अतिरिक्त इन बेचारे भूखी-नगों को प्रकृति के खूनी दात और पंजों का भी अक्सर शिकार बनना पड़ता है। इसीलिए समाजवादी आंदोलन किसान-आंदोलन आदि वहां अधिक सक्रिय रूप धारण कर चुके हैं। दिनकर ने इन्हीं की तडप को सस्वर कर दिया है। उसका अंत करने के लिए विपथगा-क्रांति का आह्वान किया है। परंतु फिर भी उसने समाजवादी जीवन-दर्शन को पूरी तरह ग्रहण नहीं किया, उसकी गति मानववाद तक ही सीमित रही है। इसीलिए उसकी कविता भी सैद्धांतिक नहीं बनी। कुल मिलाकर दिनकर देशभक्त मानववादी है। पराधीनता के अभिशापो और शोषितों की पीड़ाओं से उसका शक्तिशाली व्यक्तित्व तडप उठता है। पं. तु. क्योंकि मुक्ति का कोई मार्ग दिखाई नहीं पड़ता इसीलिए वह केवल हुंकार भरकर रह जाता है। वह उन सशक्त व्यक्तियों का उच्चार है जो देश की परतंत्रता की विषमताओं का तो पूरी तरह अनुभव करते हैं, परंतु सक्रिय राजनीति से दूर होने के कारण कुछ समाधान नहीं सोच पाते।

अब तक हमने इन तीनों कवियों के व्यक्तित्वों का विश्लेषण करते हुए उनकी रति और उत्साह की भावनाओं का विवेचन किया। अब एक कार्य शेष रह जाता है : उनके काव्य-गुण की परीक्षा। उसके लिए, नये आलोचक क्षमा करें—हमारे पास वही पुरानी कसौटी है, रस की। इनमें से एक कविकी क्रांति-भावना उचित दिशा को ग्रहण करनेवाली है, दूसरे की क्रांति विपथगा है—यह सब-कुछ इस समय हमारे लिए मूल्य नहीं रखता। इसके लिए पुरस्कार या दंड देने का दायित्व हम समाज पर छोड़ते हैं। रस-परीक्षण के लिए तो केवल एक बात द्रष्टव्य है : इन कविताओं में आनंद लेने की शक्ति कहाँ तक है। अर्थात् इनके रचयिता कहाँ तक अपने व्यक्तित्वों का सफल अनुवाद कर सके हैं। और भी स्पष्ट शब्दों में, इनकी आत्मामिव्यक्ति कितनी सच्ची, कितनी तीव्र,

जिननी गहरी, जितनी सबल एवं प्रौढ़ है।

उन कभीटी पर जसने पर एक ओर नरेन्द्र जी वे गीतियां अत्यंत सरल बन पड़ी हैं जो उनके जीवन के सहचर दिवा-स्वप्नों की मधुर सृष्टि हैं। दूसरी ओर उनके वे उद्गार—ज्येष्ठ का नव्याह्न, बंदी, पापी आदि—भी स्वस्थ रस से परिपुष्ट हैं जो कवि की उस समय की मनोदशा की अभिव्यक्ति हैं जबकि वे अपने रस्य मन के उपचार के लिए समाजवाद की 'प्रापधारा' का सेवन कर रहे थे। इनके अतिरिक्त उनकी बहुत-सी कविताएं, जैसे समाजवाद का प्रचार करने वाली रचनाएं या विरह-गीतों की माला पूरी करने वाले गीत, काफ़ी नाधारण स्तर की हैं। हिंदी के कई कम प्रसिद्ध कवियों ने (उदाहरणार्थ, गिरिजाकुमार नायक ने) उनसे मधुरतर गीत-रचना की है।

अंचल के विषय में हमने अभी निवेदन किया कि उनमें अंछड़ की शक्ति है। 'ममूलिका' और 'अपराजिता' को पढ़कर आप महज ही इसका अनुभव कर लीजिए। इनमें जिन व्यक्तित्व का अनुवाद है उनकी शक्ति अनंदिष्य है, पर बौद्धिक सुलझाव उनके विचारों में प्रारंभ से कम रहा है। इसलिए ये कविताएं कुहर-धूमिल एवं रक्ति हैं। उन्हें पड़ते हुए क्या पाठक यह अनुभव नहीं करता कि वह एक बवंडर के बीच खड़ा हुआ है, जिसमें गर्द-नुवार और रंग-विरंगे फूल-पत्तों का मिला-जुला कुहरान मचा हुआ है, जो उसे झकझोर तो देता है पर कोई निश्चित प्रभाव नहीं डालता? परंतु अंचल ने निश्चय ही उन्नति की है। 'निरण-वेला' में आकर उनका दृष्टिकोण आवर्त-वद्ध नहीं रहा, उनकी बौद्धिक पकड़ सुलभ गई है, उनको एक विद्या मिल गई है। और, उनके लिए सचमुच उन्हें प्रगतिवाद का आनंद मानना चाहिए।

अंचल के आवेग और कल्पना दोनों में वेग है, पर उनको स्थिरता प्रदान करने वाली बौद्धिक शक्ति उनके पास कम है। इसीलिए भावगत कविताओं एवं अंतर्गीतों की ध्येक्षा उनकी वस्तुगत कविताएं, जिनमें वस्तु की रूपरेखा और सीमाएं निश्चित होने के कारण स्वयं आप-से-आप वर्तमान रहता है, कहीं अधिक सफल और रस-पीन है। 'दानव', 'मजदूर की अंधी लडकी', 'शोषिता' आदि कविताएं हमारी गवाही देंगी। ये तीनों, और इन प्रकार की कुछ अन्य कविताएं भी अत्यंत उच्च कोटि की हैं।

दिनकर का व्यक्तित्व इन दोनों की अपेक्षा अधिक शक्तिमान् है। उनके 'कम्बुधोर' में तो अधिक शक्ति है ही, 'वीणा-रव' में भी कम माधुरी नहीं। उनकी सर्वप्रथम काव्य-कृति है 'रेणुका'। उनकी कुछ कविताओं में देश की गौरव-भावनाओं का पवित्र जय-जयकार है जो मन में साहित्य रस का संचार करता है। परंतु अधिकतर रचनाएं, मुख्यतः तो कवि-प्रतिभा का प्रथम स्फुरण होने के कारण, और कुछ अंशों में बाहर के कतिपय नैतिक अथवा दूसरे जगहों में असाहित्यिक प्रभावों के कारण इतिवृत्त प्रदान हो गई हैं। दिनकर के व्यक्तित्व की मफनतम उद्भूतियां हैं 'हुंकार' और 'रसवंती' की विनिष्ट कविताएं। एक में यदि इन ज्वालामुखी का उष्ण-तरल लावा है, तो दूसरी में उसके हृदय में गूजनी हुई बामुरी का रन-भीगा स्वर। दिनकर की कविता बड़ा अनप्य होनी है जहां उनमें अनुभूति लुप्त हो जाने ने एक खोखलापन

शेष रह जाता है, जो निस्सार बजता रहता है। यह दोप अंचल की 'मधूलिका' और 'अपराजिता' में और भी भयंकर रूप में मिलता है। अस्तु।

अतः मैं दिनकर, अंचल और नरेन्द्र तीनों के काव्य का पूरी तरह अध्ययन कर लेने के उपरान्त हमें किसी प्रकार की निराशा नहीं हुई। ये कवि अपने पूर्ण यौवन की ओर स्वस्थ दृष्टि से बढ़ रहे हैं और यौवन के द्वार तक पहुँच चुके हैं।”^१

१. इन लेख के पूर्वार्ध में मेरी लेखनी से भोज में आकर निरुद्देश्य ही कुछ छोटे बिखर गए हैं। ये छोटे फ्लेफ्यलीन के छोटों की तरह सर्वथा निर्दोष हैं, इसलिए मुझे इनके लिए कोई सफाई नहीं देनी। फिर भी यदि इनसे किसी का मन मैला होता है तो उसमें मैं अपने को दोषी न मान सकूँगा।

गिरिजाकुमार माथुर

सन् १९३६ में 'कामायनी' का प्रकाशन हुआ—और '३७ में प्रसादजी का स्वर्गवास। लगभग इसी समय से छायावाद के विरुद्ध प्रतिक्रिया आरम्भ हो गई थी। उन्ही दिनों पंतजी के संपादन में 'रूपाभ' का प्रकाशन हुआ जो नवीन काव्य-चेतना की अभिव्यक्ति का कदाचित् पहला माध्यम बना। 'रूपाभ' में भावप्रवण छायावादी रचनाएं नहीं छपती थीं—पंतजी के नाम से आकृष्ट होकर छायावाद से प्रभावित जो कवि अपनी रचनाएं भेजते थे, उनसे अत्यंत शिष्ट भाषा में—पंतजी और नरेन्द्र की अपनी मीठी भाषा में क्षमा मांग ली जाती थी। 'रूपाभ' शब्द केवल नाम ही नहीं था—नवीन चेतना का प्रतीक भी था। उसमें यह व्यंजना स्पष्ट थी कि छायावादी 'आभा' नवीन युग में सौंदर्य-बोध को व्यक्त करने में असमर्थ हो चुकी है—नया युग केवल 'आभा' नहीं उसके साथ 'रूप' की भी मांग कर रहा है। अतः छायावाद के अमूर्त सौंदर्य के स्थान पर मूर्त सौंदर्य काव्य का विषय बना—भाव के तारल्य के स्थान पर वस्तु की दृढ़ रूपरेखा सौंदर्य का प्रतिमान बनी। अंगरेजी काव्य में इससे काफी पहले इसी प्रकार की घटना हो चुकी थी—वहाँ भी तीन-चार आत्मविश्वासी बिंबवादी कवियों ने निजी तौर पर संगठन कर रोमानी प्रवृत्ति का अंत करने का निश्चय किया था और अपने निश्चय को मूर्तित करने के लिए निम्नलिखित उद्देश्य-पत्र प्रकाशित किया था :

१. जन-साधारण की भाषा का प्रयोग करना—किंतु सदैव एकांत उपयुक्त (एंग्लैक्ट) शब्द का ही प्रयोग करना; न तो उपयुक्तप्राय शब्द का प्रयोग और न केवल अलंकृत शब्द का।

२. नई मनोदशाओं की अभिव्यक्ति के लिए नई लयों की सृष्टि करना—और पुरानी लयों का अनुकरण न करना क्योंकि वे तो पुरानी मनोदशाओं की प्रतिबिम्ब-मात्र हैं। हमारा यह आग्रह नहीं है कि मुक्त छंद ही काव्य-रचना का एकमात्र माध्यम है। हम तो इसके लिए उसी प्रकार संघर्ष करते हैं जिस प्रकार स्वातंत्र्य सिद्धांत के लिए। हमारा यह विश्वास है कि कवि का वैशिष्ट्य रूढ़ छंदों की अपेक्षा मुक्त छंद में अधिक सफलता से अभिव्यक्त हो सकता है। कविता में नई लय का अर्थ है नया भाव।

३. विषय-निर्वाचन में पूरी स्वतंत्रता प्रदान करना। वायुयान और मोटरकार आदि के विषय में फूहड़ रचनाएं सुंदर कला का निदर्शन नहीं मानी जा सकती और न अतीत-विषयक सुंदर रचनाएं अनिवार्यतः कुकवित्व की ही परिचायक होती हैं।

आधुनिक जीवन के कलात्मक महत्त्व में हमारी प्रबल आस्था है, किंतु हम यह भी स्पष्ट कर देना चाहते हैं कि सन् १९११ में निर्मित वायुयान से अधिक निष्प्रभाव और पुराने ढंग की चीज दूसरी नहीं है ।

४. बिंब प्रस्तुत करना (इसीलिए बिंबवादी नामकरण हुआ है) । हम चित्र-कला के किसी संप्रदाय के प्रतिनिधि नहीं हैं, किंतु हमारा यह विश्वास है कि कविता में विशेष पदार्थों का यथावत् प्रत्यक्ष होना चाहिए न कि अस्पष्ट सामान्य धारणाओं का, चाहे वे कितनी ही भव्य और मधुर क्यों न हों । इसी कारण हम 'भूमावादी' (कॉस्मिक) कवि का विरोध करते हैं क्योंकि हमें लगता है कि वह अपनी कला की वास्तविक कठिनाइयों से बचने का प्रयास करता है ।

५. ऐसी कविता की रचना करना जिसकी रूपरेखा दृढ़-कठोर और स्पष्ट हो—कहीं भी आविल और अनिश्चित न हो ।

६. अतः, हमसे अधिकार का यह मत है कि एकाग्रता कविता का प्राण है ।

—एक वाक्य में भावना की तरलता के स्थान पर नवीन चेतना वस्तु की दृढ़-स्पष्ट रूपरेखा के लिए आग्रह कर रही थी ।

छायावाद के विरोध में हिंदी कवियों के तीन वर्ग उभर कर सामने आए । १. बच्चन और उनके समसामयिक गीतकार जिन्होंने छायावाद के व्यक्ति-तत्त्व को तो आग्रह के साथ ग्रहण किया किंतु उसके रहस्यमय वायवीय और अमूर्त रूप का निषेध कर वास्तविक जीवन की सुख-दुःखमयी अनुभूतियों को प्रत्यक्षतः काव्य का विषय बनाया और उभर काव्य-शिल्प में प्रतीक तथा लाक्षणिक एवं व्यञ्जनात्मक शब्दावली के आवरण हटा जीवन के परिचित बिंबों तथा सीधी भाषा का प्रयोग आरंभ किया; २. सामाजिक चेतना के प्रति आग्रहशील कवि : जो मार्क्सवादी जीवन-दर्शन में अपना आदर्श प्राप्त कर छायावाद की वैयक्तिक चेतना को उसके मूर्त-अमूर्त प्रत्यक्ष-परोक्ष सभी रूपों में अनादृत कर भौतिक जीवन की समस्याओं को अभिव्यक्त करने के लिए प्रयत्नशील थे—और उसी के अनुरूप जन-भाषा तथा जन-जीवन के सहज बिंबों का ग्रहण करना चाहते थे—पारिभाषिक शब्दावली में ये कवि प्रगतिवादी कहलाये; ३. प्रयोगवादी कवि जो छायावाद की वैयक्तिकता को हृदय के स्थान पर बुद्धि के घरातल पर स्वीकार कर आधुनिक जीवन के अनुरूप एक नवीन सौंदर्य-बोध का दावा कर रहे थे और उसको अभिव्यक्ति प्रदान करने के लिए आधुनिक जीवन के नवीन उपकरणों को सभी प्रकार की रगीत भावनाओं के ससर्ग से मुक्त कर मूर्त बिंबरूप में अंकित करने के लिए व्यग्र थे . ये कवि आगे चलकर अपनी काव्य-प्रवृत्ति को प्रयोगवाद के स्थान पर 'नई कविता' कहने का आग्रह करने लगे ।

आरंभ में इन तीनों प्रवृत्तियों का पार्यवय स्पष्ट नहीं था—केवल इतना ही आभास मिलता था कि छायावाद की अमूर्त वायवीय काव्य-चेतना अपर्याप्त सिद्ध हो रही थी और उसके स्थान पर जीवन की मूर्त और मासल अभिव्यक्ति के लिए एक नयी

काव्य-चेतना का उदय हो रहा था। गिरिजाकुमार माथुर की कवि-प्रतिभा का उदय इसी वातावरण में हुआ। अतः उनकी कविता में ये सभी तत्त्व सहज ही विद्यमान हैं। वे हिंदी के अत्यंत मधुर गीतकार हैं। मंजीर के गीतों में उन्होंने किशोर-हृदय की रंगीन भाव-कल्पनाओं को स्वर प्रदान किया है। इन गीतों में छायावाद की रंगीनी तो है किंतु इनकी भाव-वस्तु वायवीय नहीं है। इनका आलंबन किशोरभाव की प्रधानता के कारण कल्पनागम्य भले ही हो किंतु कल्पना-जात नहीं है। वह दूरस्थित अवश्य है किंतु यह दूरी उसके आकर्षण की वृद्धि करने के लिए ही है उसको रहस्यमय या अगम्य बनाने के लिए नहीं। इस प्रकार इन गीतों में छायावाद की आभा को इस नये कवि ने रूप प्रदान किया है। उस समय और भी कवि छायावाद की आभा को मासल रूप देने का सफल-असफल प्रयत्न कर रहे थे, किंतु कहीं तो आभा की तरलता मूर्त बिंबों की पकड़ में नहीं आती थी और कहीं रूप ही अधिक मासल बन जाता था। गिरिजाकुमार के गीतों में रूप और आभा का समन्वय पहली बार मिला। 'मंजीर' के गीत, 'नाथ और निर्माण' के गीत और कुछ परवर्ती गीतिमयी रचनाएँ भी हमारी उपर्युक्त स्थापना की पुष्टि करेंगी।

कौन थकान हरे जीवन की ?
बीत गया सगीत प्यार का,
रूठ गयी कविता भी मन की।
वशी में अब नीद भरी है,
स्वर पर पीत साँझ उतरी है।

बुझती जाती गूँज अखीरी
इस उदास बन-पथ के ऊपर
पतझर की छाया गहरी है,
अब सपनों में शेष रह गयी
सुधियाँ उस ज्वन्दन के वन की।

रात हुई पंछी घर आए,
पथ के सारे स्वर सकुचाये,
म्लान दिया-वस्ती की बेला
थके प्रवासी की आँखों में
झाँसू आ-आकर कुम्हलाये,

कहीं बहुत ही दूर उनीदी
झाँझ बज रही है पूजन की।
कौन थकान हरे जीवन की ?

इस गीत का पहला पद रोमानी आभा से मण्डित है। मन की कविता का रूठना, वंशी में नीद का भर जाना, स्वर पर पीली साँझ उतरना और अंतिम गूँज का क्रमशः तिरोभाव, उधर उदास बन-पथ के ऊपर पतझर की गहरी छाया का घिरना और अंत में :

अब सपनों में शेष रह गयी
सुघरियाँ उस चन्दन के वन की।

ये सभी रोमानी आभा के रमणीय उपकरण हैं। यदि गीत के शेष भाग में कवि ऐसे ही तरल बिंबो का प्रयोग करता, जिनमें अनुभूति की निकटता कम और कल्पना की दूरी अधिक रहती तो यह शुद्ध छायावादी गीत होता। किंतु दूसरे पद में जो चित्र अंकित किया गया है वह इस छायावादी दूरी को कम कर देता है। रात होने पर पछियों के घर लौटने में, पथ के कोलाहल की परिश्रान्ति में, थके प्रवासी की आँखों में आसुओं के भरने और सूख जाने में, दूर मंदिरो में गूजने वाले आरती के स्वरों में—अनुभूति का सामीप्य है जो प्रवासी के मन की उदासी को और भी भारी कर देता है। इस प्रकार छाया को आकार और आभा को रूप मिल गया है।

गिरिजाकुमार ने इन गीतों के अतिरिक्त अनेक रसमय शृंगार-कविताएँ लिखी हैं। इन कविताओं की आधारभूत अनुभूतियाँ अत्यंत सूक्ष्म और परिष्कृत होते हुए भी मूर्त और मासल हैं। उनमें एक ओर छायावाद की अतीन्द्रिय शृंगार-भावना का अभाव है और दूसरी ओर प्रगतिवाद की अनगढ़ स्थूलता भी नहीं है। रूप और रस के मासल स्पर्श परिष्कृत कल्पना के संसर्ग से अत्यंत रमणीय बन गये हैं। यह शृंगार न तो मूखे तन और मूखे मन का आहार है और न किसी अदृश्य आलंबन के साथ कल्पना-विहार है—कवि ने जीवन की मधुर भावना को बड़े ही हल्के हाथों से, किंतु पूरी गहराई के साथ, बिंबित करने का सफल प्रयत्न किया है। उदाहरण के लिए, कवि की एक प्रसिद्ध कविता है 'चूड़ी का टुकड़ा' :

आज अचानक सूनी-सी संध्या में
जब मैं यो ही मैले कपड़े देख रहा था,
किसी काम में जी बहलाने,
एक सिल्क के कुर्ते की सिलवट में लिपटा,
गिरा रेशमी चूड़ी का
छोटा-सा टुकड़ा,
उन गोरी कलाइयों में जो तुम पहिने थी,
रंग-भरी उस मिलन-रात में।
मैं वैसा का वैसा ही
रह गया सोचता
पिछली बातें।
दूज कोर से उस टुकड़े पर
तिरने लगी तुम्हारी सब सज्जित तस्वीरे,
सेज सुनहली,
कैसे हुए बघन में चूड़ी का झर जाना,
निकल गई सपने जैसी वे मीठी रातें,

याद दिलाने रहा।

यही छोटा-सा टुकड़ा ।

इस कविता का विश्लेषण करने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि इसकी प्रेरक अनुभूति अतीन्द्रिय या वायवी न होकर मासल है। उसकी सृष्टि कल्पना के द्वारा की गयी है अर्थात् उसमें अनुभूति की कल्पना नहीं है वरन् मधुर अनुभूति के एक लघु क्षण के ऊपर बड़ी बारीकी के साथ कल्पना की रजित तस्वीरें अंकित की गयी हैं। जिस तरह कोई शिल्पी काच के छोटे टुकड़े पर या रत्न पर पूरा चित्र अंकित कर देता है, इसी तरह :

दूज कोर से उस टुकड़े पर

तिरने लगी तुम्हारी सब सज्जित तस्वीरें ।

इस प्रकार गिरिजाकुमार छायावादोत्तर गीतकारों में अपने रुचि-परिष्कार तथा कल्पना की समृद्धि के कारण विशेष स्थान के अधिकारी बने और उन्होंने अर्थ के संगीत के साथ शब्द के संगीत का अपूर्व सामंजस्य कर हिंदी-गीति-काव्य को निश्चय ही एक नवीन समृद्धि प्रदान की।

छायावाद के बाद हिंदी-काव्य में जिस नवीन सामाजिक चेतना का उदय हुआ उसका भी प्रभाव गिरिजाकुमार की कविता पर स्पष्ट है। किंतु उनकी चेतना यहाँ भी सयत है। उन्होंने सामाजिक वैषम्य की पीड़ा का अनुभव किया है और उसे अपने काव्य में स्वच्छ रूप में व्यक्त किया है। इन कविताओं में मध्यवर्ग की अनुभूतियों को ही आधार बनाया गया है, इसलिए इनमें एक ओर स्वानुभूति की सचाई है और दूसरी ओर अभिव्यक्ति में असयत आक्रोश का सर्वथा अभाव भी है। मध्यवर्ग की कुंठाओं की कटुता इस प्रकार की रचनाओं में आ सकती थी, परंतु कवि के अपने स्वभाव की मिठास ने यह दोष भी नहीं आने दिया। इस कथन की सत्यता का अनुभव करने के लिए 'मशीन का पुर्ज' शीर्षक कविता पढ़िए।

जैसा कि हमने अभी सकेत किया—आलोच्य कवि की प्रगति-चेतना मध्यवर्ग की ही प्रगति-चेतना है। इसलिए उग्र प्रगतिवादी आलोचक उसका उचित मूल्यांकन करने में कदाचित् असमर्थ रहे हैं। किंतु यदि वर्ग-सघर्ष की भावना से मुक्त होकर विचार करें तो प्रगति-चेतना वस्तुतः एक प्रकार की नैतिक चेतना है जो वर्गों में विभाजित नहीं हो सकती। वह जीवन के स्वस्थ और विकासशील तत्त्वों के प्रति सवेदनशील होती है और जीवन-विकास में बाधक रुग्ण मनोवृत्तियों—निराशाजन्य कुंठा-विषाद आदि—का विरोध करती है। जीवन का विकास वर्गबद्ध नहीं हो सकता क्योंकि वर्गों में बाटकर जीवन को देखना तो स्वयं ही रुग्ण दृष्टि का परिचायक है। इसीलिए व्यापक जीवन-दर्शन का त्याग कर अपनी रूढ़ता में प्रगतिशील कलाकार अथवा आलोचक जब प्रगतिवादी बनने का आग्रह करने लगा तो न उसने कला और साहित्य का ही हित किया और न वह स्वस्थ प्रगति-चेतना का ही विकास कर सका। हिंदी कविता में नवीन सामाजिक चेतना का समावेश करने में गिरिजाकुमार का योगदान कम नहीं है, किंतु उन्होंने इसे व्यापक नैतिक घरातल पर ही ग्रहण किया, रूढ़

सिद्धांतवाद के रूप में नहीं। उनके प्रायः सभी सग्रहों से इस प्रकार की अनेक कविताएँ उद्धृत की जा सकती हैं।

नये युग की तीसरी प्रवृत्ति है प्रयोगवाद, जिसका नाम बाद में चलकर 'नयी कविता' पड़ गया। इस नयी प्रवृत्ति का विकास करने में गिरिजाकुमार का बहुत बड़ा योगदान है। उन्होंने जिस नवीन साहित्य-दृष्टि का उन्मेष किया वह केवल अभ्ययन से प्राप्त नहीं थी। इस क्षेत्र में भी उनके रुचि-संस्कार सहायक हुए और उनकी कविता फूहड़ और अनगढ़ तत्त्वों से मुक्त रही। काव्यवस्तु के अतर्गत उन्होंने नवीन विषयों का चयन कर आधुनिक जीवन की कलात्मक संभावनाओं का बड़े सधम के साथ उपयोग किया। विज्ञान के नये आविष्कार और उनकी संभावनाएँ इस नये कवि की काव्य-चेतना में ढलने लगी—अणुयुग के वैज्ञानिक चमत्कारों को, अंतरिक्ष-विजय की नयी संभावनाओं को और उनके प्रकाश में मानवता के भविष्य की कल्पनाओं को साकार करने के लिए कवि ने 'पृथ्वी-कल्प' के रूप में अत्यंत साहसिक प्रयास किया है। हमारी धारणा है कि विज्ञान के नये उपकरणों को काव्य-सामग्री के रूप में प्रयुक्त करने का यह अपने ढंग का पहला प्रयास है। स्पष्ट है कि ये नये बिंब सर्वत्र पूरे नहीं उतर सके हैं और उनके साथ रागात्मक संबंध स्थापित करने में भी हमें कठिनाई होती है, इसलिए ये कल्पना और विचार को अधिक शकृत करते हैं—मन के कोमल तारों को नहीं। फिर भी, हमारा अनुमान है कि नये कवि यदि अणुयुग के नवीन उपकरणों का प्रयोग करेंगे तो उन्हें बहुत कुछ ऐसी ही पद्धति ग्रहण करनी होगी। विज्ञान के महान् चमत्कारों के अतिरिक्त आज के जीवन के ऐसे सामान्य उपकरण भी गिरिजाकुमार की कविता में प्रयुक्त हुए हैं जो नित्य प्रति के व्यवहार में हमारे अत्यधिक निकट होने पर भी अभी तक काव्य-परंपरा के अंग नहीं बन पाये। उनका यह प्रयोग आयास-हीन भी है और कलापूर्ण भी। अपने समसामयिक अधिकांश कवियों की भांति वे केवल सिद्धांत का निर्वाह करने के लिए या पाठक को चौकाने के लिए या बरबस अपहृष्य तत्त्व का समावेश करने के लिए इन उपकरणों का प्रयोग नहीं करते। उनकी चेतना अन्य कवियों की अपेक्षा सहज काव्यमयी है—उनका सौंदर्य-बोध पार्श्वार्थ विचारों से गढ़कर तैयार किया हुआ नहीं है। नये उपकरण नवजीवन की चेतना के साथ अनाविल सौंदर्य-भावना को मूर्तित करने के लिए ही प्रयुक्त हुए हैं; नये उपकरणों को जोड़कर नयी सौंदर्य-भावना को सघटित करने का कृत्रिम प्रयास यहाँ नहीं है। प्राचीन आचार्यों ने कवि-व्यापार के अतर्गत एक विशिष्ट गुण का उल्लेख किया है और वह है वस्तु-वक्रता। इस वस्तु-वक्रता का आधार कवि की प्रातिभ दृष्टि होती है जो वस्तु के अनेक अंगों में से केवल सारवान् का चयन कर उन्हीं को अपनी आभा से दीपित कर देती है। असार का त्याग और सार का ग्रहण प्रतिभा का एक वरदान है जो सबके लिए सुलभ नहीं है। नयी कविता में इस गुण की परोक्षा अनायास ही हो जाती है। सच्ची कवि-प्रतिभा जहाँ नवीन उपकरणों में सार-असार का भेद सहज ही कर लेती है, वहाँ नये युग का बरबस आह्वान करने वाले अनेक असमर्थ कवि बुरी तरह असफल होकर रह जाते हैं और उनके पास इसके अलावा-

कोई चारा नहीं रह जाता कि अपनी विफलता को बौद्धिक चमत्कार द्वारा सही-गलत ढंग से छिपाने का प्रयत्न करें। 'नयी कविता' का सबसे बड़ा दुर्भाग्य यही है और नये कवियों में गिरिजाकुमार का यह सौभाग्य है कि वे इससे बहुत-कुछ मुक्त हैं।

शिल्प का क्रिया-कल्प इस कवि का अपना वैशिष्ट्य है। इस क्षेत्र में उसका सौंदर्य-बोध अपने समसामयिक कवियों की अपेक्षा कहीं अधिक विकसित है। संगीत का सहज ज्ञान होने के कारण उसने नवीन स्वर-लय की अनेक सूक्ष्म संयोजनाएँ प्रस्तुत करने में अद्भुत सफलता प्राप्त की है—और इसके लिए उसे प्रयास नहीं करना पड़ता। मात्रिक छंदों के आंतरिक विधान में प्रवेश कर उसने अनेक गीति-लयों का आविष्कार किया है—उधर वर्णिक छंदों के आधार पर मुक्त छंद के अनेक सुपाठ्य रूपों का नवीन विकास किया है। हिंदी में मुक्त छंद के विकास का मूल आधार प्रायः 'धनाक्षरी' ही रहा है, परंतु गिरिजाकुमार ने सर्वथा के लय-विधान का भी उपयोग किया है—और अनेक मात्रिक छंदों के बंधों का भी। इस कवि का पाश्चात्य छंद-विधान से भी परिचय है और नवीन संयोजनाओं की उद्भावना में इसने उसका भी यथास्थान पूरा लाभ उठाया है। नवीन कविता गद्य की निविडता में उलझकर अपना संगीत खोती जा रही है। आज जब अज्ञेय से लेकर छोटे-से-छोटे कवि तक व्याप्त शब्द तथा स्वर-लय के संगीत का यह दारिद्र्य नये कवियों की क्रियाविधि पर छाया हुआ है और ये कवि कविता को संगीत से मुक्त करने का झूठा दम करते हुए अपने अभाव को छिपाने का निष्फल प्रयत्न कर रहे हैं—गिरिजाकुमार की कविता के शब्द-विधान और स्वर-लय-विधान में अतर्व्याप्त संगीत उनके पृथक् वैशिष्ट्य का प्रमाण है। मेरा विश्वास है कि वर्तमान युग के छंद-लय-शिल्पियों में उनका स्थान मूर्धा पर रहेगा।

यही बात उनकी बिंबयोजना और अभिव्यजना के विषय में इतने ही विश्वास के साथ कही जा सकती है। गिरिजाकुमार के अतःसस्कार छायावाद के सूक्ष्म-कोमल शतशत रगोज्ज्वल बिंबों में बसे हुए थे—उनकी काव्य-चेतना का पोषण एक ओर प्रसाद, पत, निराना, महादेवी के काव्य-वैभव से और दूसरी ओर अगरेजी रोमानी कवियों की चित्रमय विभूतिगो से हुआ था। कवि ने इस वैभव-विलास का पूर्ण उपयोग करते हुए उसे नवीन उपकरणों से समृद्ध किया। छायावाद के कवियों पर, विशेषतः छायावाद की अंतिम प्रतिनिधि महादेवी पर, नये कवियों का यह आरोप था कि उनका क्षेत्र अत्यंत सीमित है और उपमान तथा प्रतीक रूढप्राय होने से उनकी बिंबयोजना में वैचित्र्य नहीं रहा। प्रारंभ में गिरिजाकुमार के उपमान और बिंब, शृंगार की प्रधानता के कारण छायावाद और रीतिकाव्य के उपमानों और बिंबों से प्रायः अभिन्न थे। उनमें नवीन स्पर्श तो थे किंतु पुनरावृत्ति के दोष से वे मुक्त नहीं थे। धीरे-धीरे उनका क्षेत्र-विस्तार हुआ और नयी सभ्यता के आकर्षक उपकरणों का सुरुचि के साथ समावेश किया गया—परंपरागत उपमान और प्रतीक नये उपमान-प्रतीकों के साथ मिलकर नूतन बिंबों का निर्माण करने लगे :

चंदरिमा

यह झकाझक रात
चाँदनी उजली कि सूई मे पिरो लो ताग
चाँदनी को दिन समझकर बोलते है काग
हो रही ताजी सफेदी नये चूने से
पुत रहे घर-द्वार
चाँद पूरा साफ
आर्ट पेपर ज्यो कटा हो गोल
चिकनी चमक का दलदार
यह नही चेहरा तुम्हारा
गोल पूनम-सा
मांसल चीकने तन का
क्योकि यह तो सामने ही दिख रहा है
रक रहा है
यह नही अब तक हुआ
बरसो पुरानी बात
भूली याद

(धूप के घान, पृ० १४)

ये बिंदु सामान्यतः कोमल हैं—किंतु कवि मे बिराट और परुष बिंदो की भी क्षमता का अभाव नहीं है; जहा विषय की माग हुई है बिंदों का आयाम व्यापक और स्वरूप उदात्त हो गया है। 'पृथ्वी' काव्य मे तो ऐसे चित्र हैं ही, 'राम', 'हृदय देश', 'पुग साँझ' आदि अनेक कविताओ मे भी उनका समुचित प्रयोग है।

भाषा को नवीन कथ्य के अनुरूप ढालने के प्रयत्न सभी नये कवियो ने किये हैं—गिरिजाकुमार ने तद्भव तथा देशज शब्दों के प्रयोग, अंगरेजी के अनेक सचित्र शब्दों के अतर्भाव, विवात्मक नवीन शब्दों के निर्माण आदि के द्वारा आधुनिक काव्य-भाषा के विकास मे महत्त्वपूर्ण योगदान किया है। भाषा के इन नव्य प्रयोगों मे केवल विलक्षणता की चाह नहीं है और न नया अर्थ भरने का तर्कहीन प्रयास है; अधिकांश प्रयोगों के पीछे एक कलात्मक तर्क विद्यमान है। उदाहरण के लिए चदिरा (चद्रिका), चंदरिमा (चद्रमा की आभा), भूमानी (पृथ्वी की आभा), मटीली (मिट्टी के रंग की), गरमीली (ऊष्मायुक्त) आदि शब्द-प्रयोगों को लिया जा सकता है। यह भाषा छायावाद के काव्य-संस्कारों को लेकर नवीन जीवन की अनुभूतियों को मूर्तित करने का प्रयास कर रही है : काव्य-परंपरा से उन्मिलित होकर नवीन रूप गढ़ने के ऐसे अनर्गल प्रयत्न नहीं कर रही जिनसे भाषा की अर्थ-व्यक्ति ही नष्ट हो जाए। कहने की आवश्यकता नहीं कि अभी यह भाषा अपनी उचित निर्मिति को प्राप्त नहीं कर सकी, किंतु उसमें तो समय लगेगा। हमें तो यह देखना है कि विकास की यह दिशा

नहीं है या नहीं। सामान्य व्यवहार की भाषा को काव्य-रूप देने की प्रक्रिया अत्यंत कठिन है—उसके लिए अर्थ-सौंदर्य तथा नाद-सौंदर्य की असाधारण पहचान आवश्यक होती है। हमारी धारणा है कि नये कवियों में गिरिजाकुमार में यह क्षमता औरो में अधिक है।

गिरिजाकुमार नये कवियों में अग्रणी हैं, इसका प्रतिवाद नहीं किया जा सकता—नयी कविता में जो स्थायी काव्य-तत्त्व है उसका वे प्रतिनिधित्व करते हैं, इसमें भी संदेह नहीं किया जा सकता। ऐतिहासिक तथा साहित्यिक दोनों दृष्टियों से उनका स्थान अजेय के समकक्ष है। अजेय की प्रतिभा गुस्तर है, इसलिए उनकी कला में अधिक गरिमा और प्रौढ़ता है। किंतु उनका कथ्य इतना व्यक्तिलिप्त है कि प्रायः असामाजिक और अनैतिक हो जाता है। नर-नारी-मंत्रंभ उनका मुख्य विषय है, जिसमें उनकी प्रवृत्ति मबने अधिक खुल खेनती है : उसकी मूकमतम विवृतियां—चेतन और अचेतन विज्ञान के महारे उन्होंने की हैं। परंतु अन्य क्षेत्रों की भांति यहां भी उनका अहं आत्मदान के रस से वंचित होकर पर-शोषण के प्रति इतना अधिक आतुर रहता है कि बाह्य गिष्टाचारण वं गील के आडंबर के पीछे उसकी कुरूपता नंगी हो जाती है और थोड़ा-सा भी गहरा आंकने पर एक प्रकार की वितृष्णा उत्पन्न करती है। गिरिजाकुमार में स्नेह अर्थात् आत्मदान की प्रवृत्ति कहीं अधिक है—व्यक्ति-लिप्ता की वह कूरता उनमें नहीं है; इसलिए उनके अहं में अधिक मार्दव है और उती अनुपात से सहज प्रगीत-तत्त्व भी अधिक है। गिल्प की दृष्टि से गिरिजा-कुमार का पनड़ा और भी भारी है—अजेय की अपेक्षा इन्हें अर्थ-सौंदर्य की पहचान अधिक है और नाद-सौंदर्य की दृष्टि से तो तुलना का प्रश्न ही नहीं उठता क्योंकि उनमें कवियों में अजेय का यह पक्ष सबसे अधिक दुर्बल है। इस प्रकार बौद्धिक गुस्तरा में अजेय से कहीं पीछे होने पर भी प्रगीत-तत्त्व और गिल्प की दृष्टि से गिरिजा-कुमार की कविता अधिक समृद्ध है। कालांतर में, प्रचार का कोलाहल शांत होने पर, 'नयी कविता' का इतिहास जब वस्तुपरक दृष्टि से लिखा जाएगा तो उसके निर्माताओं में गिरिजाकुमार का स्थान अन्यतम रहेगा।

प्रसाद के नाटक

मूल चेतना

शात-गंभीर सागर, जो अपनी आकुल तरंगों को दबाकर धूप में मुस्करा उठा है, या फिर गहन आकाश जो ज्ञान और विद्युत् को हृदय में समाकर चादनी की हँसी हँस रहा है—ऐसा ही कुछ प्रसाद का व्यक्तित्व था।

प्रसाद अपने मूल रूप में कवि थे, जीवन में उन्हें आनंद इष्ट था, इसलिए शिव के उपासक थे। बस, शिव की उपासना उनके मन का विश्लेषण करने के लिए पर्याप्त है। शिव का शिवत्व इसी में है कि वे हलाहल को पान कर गए और उसको पचाकर फिर भी शिव ही बने रहे, उनका कंठ चाहे नीला हो गया हो, परंतु मुख पर वही आनंद का शात प्रकाश बना रहा। प्रसाद के जीवन का आदर्श यही था। वे बड़े गहरे जीवन-द्रष्टा थे। आधुनिक जीवन की विभीषिकाओं को उन्होंने देखा और सहा था, यह विष उनके प्राणों में एक तीखी जिज्ञासा बन कर समा गया था—उनकी आत्मा जैसे आलौकित हो उठी थी। इस आलौकिक को दबाते हुए आग्रह के साथ आनंद की उपासना करना ही उनके आदर्श की व्याख्या करता है और यही उनके साहित्य की मूल चेतना है।

ऐसा व्यक्ति, यह स्पष्ट है, ससार की भौतिक वास्तविकता को विशेष महत्त्व नहीं देगा। प्रायः वह उसको छोड़कर कहीं अन्यत्र आनंद की खोज करेगा। एक शब्द में, उसका दृष्टिकोण रोमांटिक होना अनिवार्य है। वर्तमान से विमुख होने के कारण—जैसा रोमांटिक व्यक्ति के लिए आवश्यक है—वह पुरातन की ओर जाएगा या कल्पना-लोक की ओर। प्रसाद का यही रोमांटिक दृष्टिकोण उनकी सांस्कृतिक चेतना के लिए उत्तरदायी है।

नाटकों के आधार

प्रसाद के सभी नाटकों का आधार सांस्कृतिक है। आर्य-संस्कृति में उन्हें गहन आस्था थी, इसलिए उनके नाटकों में भारत के इतिहास का प्रायः वही परिच्छेद है (चन्द्रगुप्त मौर्य से हर्षवर्धन तक), जिसमें उसकी संस्कृति अपने पूर्ण वैभव पर थी : ब्राह्मण और बौद्ध संस्कृतियों के संघर्ष से जब उसका स्वरूप प्रखर हो उठा था।

एक ओर चाणक्य ब्राह्मण-धर्म की व्याख्या करता हुआ घोषित करता है : “ब्राह्मण एक सार्वभौम शाश्वत बुद्धि-वैभव है—वह अपनी रक्षा के लिए, पुष्टि के

लिए और सेवा के लिए इतर वर्णों का संगठन कर लेगा।” दूसरी ओर भगवान् बुद्ध की शीतल वाणी सुनाई देती है : “विश्व के कल्याण में अग्रसर हो ! असंख्य दुखी जीवों को हमारी सेवा की आवश्यकता है, इस दुःख-समुद्र में कूद पड़ो ! यदि एक भी रोते हुए हृदय को तुमने हँसा दिया तो सहस्रो स्वर्ग तुम्हारे अंतर में विकसित होंगे । ...विश्व-मैत्री हो जाएगी—विश्व-भर अपना कुटुंब दिखाई पड़ेगा ।” इन्हीं दोनों धूप-छाँही डोरो से बना हुआ प्रसाद के नाटको का आधार है ।

प्रसादजी प्राचीन भारतीय संस्कृति के सौंदर्य पर मुग्ध थे । स्वभाव से चिंता-शील और कल्पना-प्रिय होने के कारण वे उसी युग में रहते थे । कोलाहल की अवनी तजकर जब वे भुलावे का आह्वान करते हुए विरामस्थल की खोज करते होंगे, उस समय यह रंगीन अतीत उन्हें सचमुच बड़े वेग से आकर्षित करता होगा । इसीलिए उनके नाटको में पुनरुत्थान की प्रवृत्ति बड़ी सजग रहती है । ‘कामना’ का रूपक इसका मुखर साक्षी है । वे विदेशी छाया से आच्छादित भारतीय जीवन को फिर से उसी स्वर्ग की ओर प्रेरित करने की बात सोचा करते थे । उन्होंने देखा कि हमारा वर्तमान इतिहास ही नहीं भूत इतिहास भी विदेशी प्रभाव की छाया में मलिन हो गया है, अतः फिर से उसका सच्चा स्वरूप प्रदर्शित करने के लिए उन्होंने भारतीय ग्रंथों के ही आधार पर ऐतिहासिक अन्वेषण किये । उनके पुरातत्त्व-ज्ञान का आधार प्राचीन शिलालेख, पाणिनि-व्याकरण, पतंजलि-योग, कौटिल्य का अर्थशास्त्र, ‘कथासरित्सागर’, ‘राजतरंगिणी’, पुराण, प्राचीन काव्यग्रंथ आदि ही हैं । प्रसाद की यह जिज्ञासा गहरी थी, उनको अतीत के लिए सिर्फ रोमांटिक मोह ही नहीं था—चंद्रगुप्त मौर्य, कालिदास, स्कंदगुप्त, ध्रुवस्वामिनी आदि के त्रिषय में उनकी खोजें अपना स्वतंत्र महत्त्व रखती हैं । इस प्रकार भारतीय संस्कृति के बिखरे अवयवों को जोड़कर उन्होंने अपनी भावुकता, चिंता और कल्पना द्वारा उसमें प्राण-संचार किया ।

उन्होंने वातावरण की सृष्टि इतने सजीव रूप में की है कि मौर्य एवं गुप्त-कालीन भारतीय जीवन हमारे सामने चित्रित हो जाता है—फिर से हम आज की पश्चिम-मिश्र संस्कृति और उससे पहले की मुस्लिम संस्कृति और उससे भी पूर्व की सामंतीय संस्कृति, इन तीनों को लांघकर आर्य संस्कृति की छाया में पहुँच जाते हैं । यह पुनरुत्थान इतने सहज ढंग से होता है कि दो हजार वर्ष का महान् अंतर एक साथ तिरोहित हो जाता है । प्रसाद का दृश्यविधान ही नहीं, उनके पात्रों के नाम, उपाधि, वेशभूषा, चरित्र और बातचीत सभी देश-काल के अनुकूल हैं । आभीक, अंतर्वेद, गोपाद्वि, महाबलाधिकृत, कुमारामात्य आदि शब्दों का प्रयोग इस सांस्कृतिक वातावरण को उपस्थित करने का अमोघ साधन है ।

परंतु इसका तात्पर्य यह नहीं कि युग-जीवन या युग-धर्म का प्रभाव प्रसादजी पर बिल्कुल नहीं है । मैंने जैसा अभी निवेदन किया, प्रसादजी गहरे जीवन-द्रष्टा थे । उनका आधुनिक जीवन का भी अध्ययन असाधारण था—अतएव उनके नाटको में आज की समस्याएं स्पष्ट प्रतिबिंबित मिलती हैं । चंद्रगुप्त और स्कंदगुप्त में राष्ट्रीयता एवं देशभक्ति का भव्य आदर्श है । युद्ध में जब सिकंदर एक बार ग्राहत

होकर गिर जाता है, उस समय सिंह्रण के कंठ में बैठकर प्रसादजी की देशभक्ति अमर स्वरो में फूट उठती है ।

“मालव सैनिक—सेनापति, रक्तपात का बदला ! इस नृशस ने निरीह जनता का अकारण वध किया है । प्रतिशोध ?

सिंह्रण—ठहरो मालव वीरो, ठहरो ! यह भी एक प्रतिशोध है । यह भारत के ऊपर एक ऋण था, पर्वतेश्वर के प्रति उदारता दिखाने का यह प्रत्युत्तर है ।”

यह प्रसंग इतिहास के अनुकूल हो अथवा नहीं परंतु इसमें बोलती हुई देशभक्ति की भावना एकांत दिव्य है । देशभक्ति का इतना शुद्ध और पवित्र रूप मैंने हिंदी-साहित्य में अन्यत्र नहीं देखा ।

इसी प्रकार, आज की प्रातीयता और सांप्रदायिकता पर भी प्रसादजी के ‘चंद्रगुप्त’ में अनेक तीखे व्यंग्य हैं । चाणक्य की नीति का प्रमुख तत्त्व एक राष्ट्र की स्थापना ही तो है—

“मालव और मगध को भूलकर जब आर्यावर्त का नाम लोगे तभी यह मिलेगा ।

आक्रमणकारी बौद्ध और ब्राह्मणों में भेद न करेंगे ।”

इसके अतिरिक्त हमारी अन्य समस्याओं—जैसे दापत्य-संबन्ध-विच्छेद, धार्मिक अथवा जातीय दभ आदि का भी प्रौढ विवेचन स्थान-स्थान पर मिलता है । परंतु प्रसाद की कला का यह चमत्कार है कि ये समस्याएँ उस पुरातन वातावरण में पूरी तरह से फिट कर दी गयी हैं । जो लोग इस प्रकार के प्रभाव को ऐतिहासिक असंगति मानते हैं, वे वास्तव में मानव-भावनाओं की चिरतनता को ग्रहण करने में अपनी अक्षमता-मात्र प्रकट करते हैं ।

सुख-दुःख की भावना

प्रसाद के नाटकों के मूल तत्त्व को समझने के लिए उनकी सुख-दुःख की भावना को ग्रहण करना अनिवार्य है । उनके सभी नाटक सुखात हैं । परंतु क्या उनको समाप्त करने पर पाठक के मन में सुख और शांति का प्रस्फुरण होता है ? नहीं । नाटक के ऊपर दुःख की छाया आदि से अंत तक पड़ी रहती है और उसके मूल में एक कष्ट चेतना सुख की तह में छिपी हुई अनिवार्यतः मिलती है । प्रो० शिलीमुख ने बिलकुल ठीक कहा है कि प्रसाद की सुखात-भावना प्रायः वैराग्यपूर्ण शांति होती है । इसका कारण है उनके जीवन की वही कष्ट जिज्ञासा, जो उनके प्राणों को सदैव बिलोडित करती रहती थी । बौद्ध इतिहास और दर्शन के मनन ने उसे और तीखा कर दिया था । उनके नाटकों में बौद्ध और आर्य-दर्शन का संघर्ष और समन्वय वास्तव में दुःखवाद और आनंद-मार्ग का ही संघर्ष और समन्वय है, जो उनके अपने अंतर की सबसे बड़ी समस्या थी । इसी समन्वय के प्रभाववश उनके नाटक न पूर्णतः सुखात हैं और न दुःखात । उनमें सुख-दुःख जैसे एक-दूसरे को छोड़ना नहीं चाहते । कवि आग्रहपूर्वक सुख का आह्वान करता है, सुख आता भी है परंतु तुरंत ही दुःख भी अपनी झलक दिखा जाता है :

“सिल्यूकस—(कार्नेलिया की ओर देखता है; वह सलज्ज सिर झुका लेती है)
—तब आओ बेटी, आओ चंद्रगुप्त ! (दोनों ही सिल्यूकस के पास आते हैं, सिल्यूकस
उनका हाथ मिलाता है। फूलों की वर्षा और जय-ध्वनि !)

चाणक्य—(मीर्य का हाथ पकड़कर) चलो, अब हम लोग चलें ।”

इस प्रकार आप देख सकते हैं कि ये नाटक सुखात अथवा दुःखात न होकर प्रसादात हैं। इसका एक प्रमाण और है, वह है रस का परिष्कार। इन नाटकों में मुख्य रस दो हैं—शृंगार और वीर (देशभक्ति)। इन दोनों में भावना अत्यंत गाढ़ी और तीव्र है। शृंगार में एक ओर अपने को लय कर देने की तीखी चाह मिलती है तो दूसरी ओर विलास की उष्ण गंध और रूप-यौवन के गहरे चित्र, जो प्रसाद की तुलिका की विशेष विभूति हैं। इसी प्रकार वीरता—देशाभिमान अथवा आत्मगौरव की अभिव्यक्ति भी अंतर की ही पुकार है। सिंहरण अथवा बंधुवर्मा की देशभक्ति कर्तव्य-पूर्ति नहीं, आत्मा का आग्रह है। उनकी उक्तियां केवल नीति-मुखर ही नहीं हैं, उनमें हृदय का आक्रोश भी है। परंतु इन दोनों के साथ तीसरा रस—ज्ञात रस—भी अनिवार्य रूप से मिलता है जो इन दोनों पर अनुशासन करता है। जब आवेश, चाहे वह मधुर हो या परुष, उबलकर सीमा तोड़ना चाहता है तभी ज्ञात रस के छीटे उसे ज्ञात और सयत कर देते हैं। स्वभावतः यही रस का प्रवाह आवेग से परिशाति की ओर बहता हुआ मिलता है। यही प्रसाद के नाटकों का ‘प्रसादात’ होना है।

चरित्र-प्रधान नाटक

स्पष्टतः ये नाटक चरित्र के द्वंद्व को लेकर चलते हैं और इनकी सबसे बड़ी सफलता चरित्र-निर्माण में ही है।

प्रसाद आधुनिक साहित्य के सबसे महान् स्रष्टा थे। उन्होंने अपने नाटकों में अनेक अमर पात्रों की सृष्टि की है जो सभी अपना स्वतंत्र एवं प्राणवान् व्यक्तित्व रखते हैं—दार्शनिक विवसार और सनकी तत्त्वज्ञानी दाण्ड्यायन का व्यक्तित्व भी कितना साफ और तीखा है ! कारण यह है कि पात्रों में प्राण फूंकने वाली उनकी प्रतिभा की सजीवता और तीव्रता अद्वितीय थी। प्रसादजी के जीवन-रथ की परिधि भले ही घर से दशाश्वमेध और दशाश्वमेध से घर तक सीमित रही हो, परंतु उनका भौतिक, मानसिक एवं आध्यात्मिक जीवन चिर-गतिशील था। उसकी गति प्रेमचंद की तरह विस्तार में अधिक नहीं बढ़ी, परंतु अंदर गहराई में बहुत दूर पहुंच गई थी। वे अत्यंत प्राणवान् कलाकार थे, उनके व्यक्तित्व की तीक्ष्णता ने ही पात्रों की रूपरेखा को काट-छाटकर इतना तीखा कर दिया था।

एक दूसरे प्रकार से भी स्रष्टा ने अपने-आपको सृष्टि में व्यक्त किया है। प्रसाद के दर्शन-कवित्वमय व्यक्तित्व का थोड़ा-बहुत अंश उनके सभी पात्रों ने प्राप्त किया है। पुरुष-पात्र प्रायः तीन प्रकार के मिलते हैं :

१. जीवन के तत्त्वों को सुलझाने वाला तत्त्ववेत्ता आचार्य;
२. जीवन-संग्राम में प्रवृत्त होकर जूझने वाले कर्मठ सैनिक, और

३. राजपुत्रों को राजनीति के दाव-पेच सिखाने वाले कूटनीतिज्ञ ।

स्त्रियो में भी स्पष्टतः कई श्रेणियाँ हैं :

१. राजनीति की भाग से खेलने वाली राज-महिषिया,

२. जीवन-युद्ध में प्रेम का संबल लेकर कूदने वाली स्वाभिमानी राजपुत्रिया,

३. जीवन के संवर में पड़ी हुई मध्यवर्गीय दुर्बल नारियाँ, और

४. अपने निस्पृह बलिदान से नाटक के जीवन में एक करुण गंध छोड़ जाने वाली फूल-सी सुकुमारियाँ ।

बौद्ध और शैव दर्शनो के समन्वय से जीवन की व्याख्या करने वाले ये आचार्य दार्शनिक प्रसाद के ही प्रतिरूप हैं । उधर निरंतर कर्म में किंतु फल की ओर से विरक्त सैनिक-रूप राजपुत्रों को, प्रसाद का जीवन के विचार और उपभोग से परिपुष्ट पौरुष प्राप्त हुआ है । नारी-पात्रों में आपको उनके हृदय का रूप-मोह और प्राणों में बैठी हुई जिज्ञासा की टीस मिलेगी । इस प्रकार प्रसादजी ने सभी चरित्रों में अपने व्यक्तित्व की सास फूक दी है । स्वभावतः उनमें वह अव्यक्तितगत चित्रण न मिलेगा जो सच्चे अर्थ में नाटकीय कहा जाता है । जहाँ बेक्सपीयर-जैसे नाटककारों में, कौन-सा चरित्र उनकी प्रतिच्छाया है यह पता लगाना असंभव है, वहाँ प्रसादजी के व्यक्तित्व की भलक स्कंदगुप्त, चंद्रगुप्त, चाणक्य—किसी भी चरित्र में थोड़ी-बहुत देख सकते हैं । इस दृष्टि से प्रेमचंद प्रसाद की अपेक्षा कहीं अधिक अव्यक्त रह सकते थे ।

प्रसाद के काव्य में विराट् और कोमल का अपूर्व संयोग है । जिस लेखक ने 'कामायनी' के विराट् रूपक की सृष्टि की है उसी ने अनेक मधु-स्निग्ध गीतियों की उद्भावना भी की है । अतएव आपको उनके नाटकों में इन दोनों तत्त्वों का अपूर्व योग मिलेगा । उनके दो प्रकार के चित्र साहित्य की अमर विभूतियाँ हैं :

१. संपूर्ण चित्र, २. रेखा-चित्र ।

पहले चित्र कवि की विराट् भावना की प्रसूति है । उनमें संपूर्ण चरित्र-विकास शक्ति के आधार पर होता है । स्वभावतः यह चित्र समस्त नाटक की बीवार को घेरे हुए रहता है । चाणक्य और स्कंदगुप्त ऐसे ही दो चित्र हैं । 'अज्ञातशत्रु' की मल्लिका में विस्तार तो नहीं परंतु शक्ति असीम है । इनमें महान् कोमल का एक स्पर्श-भर पाकर मुस्करा उठा है ।

दूसरे चित्र गीतिमय है—वे प्रसादजी की सूक्ष्म-कोमल गीति-प्रतिभा के प्रोद्भास हैं । इनमें जीवन की समस्त रेखाएँ अथवा विभिन्न रंग नहीं हैं, इनमें एक रेखा है और एक धुंधला रेशमी रंग है—एक ही स्वर है । 'संगीत-सभाओं की अंतिम लहरदार और आश्रयहीन तान, धूपदान की एक क्षीण गंध-धूम-रेखा, कुचले हुए फूलों का म्लान सौरभ—इन सबों की प्रतिकृति' हैं ये नारी-चरित्र । देवसेना, मालविका और कोमा—ये तीन चित्र प्रसाद के नाटकों में उनकी टूँजेड़ी की सार-प्रतिमाएँ हैं । इनका व्यक्तित्व जैसे जीवन का सजीव कोमल-करुण व्यंग्य है ।

मधु-सिंचन

प्रसाद के सभी नाटक मधु-सिंचित हैं। वे मूल रूप में कवि हैं, अतः उनके नाटको में काव्य की गहरी एवं पृथुल अंतर्धारा बह रही है। उनके सुंदरतम गीतों का एक बहुत बड़ा अंश इन नाटकों में बिखरा मिलेगा। इसके अतिरिक्त वस्तु-चयन, पात्रों के व्यक्तित्व, वातावरण, कथोपकथन और सारभूत प्रभाव—सभी में कविता का रंगीन स्पंदन है। प्रसाद ने अपनी रंगीन कल्पना के सहारे, दूर अतीत के बिखरे हुए प्रस्तर-खंडों को एकत्र करके उनमें प्राणों की कविता का रस भर दिया; अतएव परिणाम-स्वरूप जिन नाटकों का निर्माण हुआ, उनका वातावरण रूप और रंग से जगमगा रहा है।

सबसे प्रथम उनके गीतों को ही लीजिये। यह सत्य है कि ये सभी गीत नाटकीय नहीं हैं। कुछ तो स्पष्ट रूप से स्वतंत्र हो गये हैं, परंतु उनके भीतर जो वेदना की गहरी टीस, रूप-यौवन का चटकीला रंग एवं विलास की उष्ण गंध भरी हुई है, वह समस्त नाटक पर सौरभ-श्लथ बासंती समीर की भांति संचरण करती रहती है।

यही बात वस्तु-विधान और चरित्राकन में है। प्रसाद की घटनाएं रोमांस और रम से परिपुष्ट हैं। अंधेरी रात में मागधी और शैलेन्द्र का मिलन, चाणक्य का सर्वस्व-त्याग, स्कंदगुप्त और देवसेना की विदा, मालविका का बलिदान—सभी-कुछ एक मूक कविता है। पात्रों की स्नायुओं में भी रस का प्रभूत संचार हो रहा है। इनमें से कतिपय तो एकांत कवित्वमय हैं। उनका अस्तित्व ही नाटक में कविता की सांस फूंकने का होता है। ये पात्र प्रायः नारी-पात्र होते हैं जिनके जीवन के विरल मधुर क्षण फूल के समान झिलक-झिलक अपना सौरभ छोड़ जाते हैं। इनके अतिरिक्त प्रायः और सब पात्र भी अपने ज्ञप्ता के कवित्व के भागी हुए हैं—चाणक्य के कर्म-कठोर व्यक्तित्व में भी बाल्यकाल की स्मृतियां भावरियां ले रही हैं। ये नाटक गद्यगीतों का अक्षय भंडार हैं। उदाहरण के लिए :

१ “अकस्मात् जीवन-कानन में, एक राका रजनी की छाया में छिपकर मधुर घसन घुस आता है। शरीर की सब क्या-रिया हरी-भरी हो जाती हैं। सौंदर्य का कोकिल ‘कौन?’ कहकर सबको रोकने-टोकने लगता है, पुकारने लगता है—राज-कुमारी ! फिर उसी में प्रेम का मुकुल लग जाता है, आसू-भरी स्मृतियां मकरंद-सी उसमें छिपी रहती हैं।”

२. “घड़कते हुए रमणी-वक्ष पर हाथ रखकर, उस कंपन में स्वर मिलाकर कामदेव गाता है, और राजकुमारी ! वही काम-संगीत की तान, सौंदर्य की लहर बन-कर युवतियों के मुख में लज्जा और स्वास्थ्य की लाली चढ़ाया करती है।”

अब सारभूत प्रभाव लीजिए। वह न तो वास्तविकता की मांग पूरी करता है और न किसी आदर्श की पूर्ति। उसके पीछे भी सिद्धांत का नहीं, काव्य का आग्रह है। देखिए ‘स्कंदगुप्त’ का अंतिम दृश्य :

“स्कंदगुप्त—देवी, यह न कहो। जीवन के गेय दिन कर्म के अवसाद में बचे

हुए हम दुखी लोग, एक-दूसरे का मुह देखकर काट लेंगे। हमने अंतर की प्रेरणा से जो निष्ठुरता की थी, वह इसी पृथ्वी को स्वर्ग बनाने के लिए। परंतु इस नदन की बसत-श्री, इस अमरावती की शची, इस स्वर्ग की लक्ष्मी, तुम चली जाओ—ऐसा मैं किस मुह से कहूँ ? (कुछ ठहरकर सोचते हुए) और किस वज्र-कठोर हृदय से रोकूँ ?...

...देवसेना ! देवसेना !! तुम जाओ। हत-भाग्य स्कंदगुप्त ! अकेला स्कंद, ओह ! !

देवसेना—कष्ट हृदय की कसौटी है, तपस्या अग्नि है। सम्राट्, यदि इतना भी न कर सके तो क्या ! सब क्षणिक सुखों का अंत है। जिसमें सुखों का अंत हो, इसलिए सुख करना ही न चाहिए। मेरे इस जीवन के देवता ! और उस जीवन के प्राप्य ! क्षमा !

(घुटने टेकती है; स्कंद उसके सिर पर हाथ रखता है।)''

दोष

प्रसाद के नाटकों के दोष शायद उनके गुणों से अधिक स्पष्ट हैं।

सबसे पहला दोष रगमंच-विषयक है। उनके नाटकों में अभिनय की त्रुटियाँ हैं। उनमें युद्ध, अभियान आदि के ऐसे दृश्य हैं जो मंच पर काफी गड़बड़ करेंगे। दूसरे, उनकी अपरिवर्तनशील गंभीर भाषा में अभिनयोचित चांचल्य नहीं है। अनावश्यक दृश्यों की संख्या भी बहुत है।

दूसरा बड़ा दोष है एकता का अभाव। उनके लिए शायद उत्तरदायी है प्रसाद के मन में चलता हुआ सुख-दुःख का संघर्ष, जिसके समाधान का प्रयत्न वे अंत तक करते रहे थे। 'राज्यश्री' या 'ध्रुवस्वामिनी' में वस्तु-विस्तार कम होने से यह दोष नहीं आया। 'ध्रुवस्वामिनी' का सकलित प्रभाव तो पूर्णतः एकसार है; परंतु 'स्कंदगुप्त' और 'चंद्रगुप्त' जैसे बड़े नाटकों में घटना-बाहुल्य में फसकर नाटक की एकता अस्त-व्यस्त हो गयी है। इन दोनों नाटकों में ऐसी घटनाएँ और पात्र हैं जो प्रभाव की एकता के लिए अनावश्यक ही नहीं बरन् घातक भी हैं। 'स्कंदगुप्त' में धातुसेन, पृथ्वीसेन, मातृगुप्त, मुद्गल और उनसे संबंध रखने वाले प्रसंगों का क्या प्रयोजन है ? 'चंद्रगुप्त' में चंद्रगुप्त का सिंहासनारोहण बीच में इतना महत्त्वपूर्ण हो जाता है कि कथावस्तु वहाँ एक बार दम तोड़कर फिर उठती है।

तीसरा प्रमुख दोष यह है कि वस्तु-विधान में कहीं-कहीं बड़े भद्दे जोड़ लगे हुए हैं। अनेक स्थानों पर नाटककार को घटनाओं की गतिविधि सभालना कठिन हो गया है और ऐसा करने के लिए उसे बाह्य व्यक्ति को उसी समय भूमि फाड़कर उपस्थित कर देना पड़ा है अथवा किसी का जबर्दस्ती गला घोटना पड़ा है। यह बड़े नाटकों में सर्वत्र हुआ है।

महत्त्व

इस प्रकार इन नाटकों का महत्त्व असम है। एक ओर जहाँ पाठक उनके दोषों

५०४ : आस्था के चरण

को देखकर विक्षुब्ध हो उठता है, दूसरी ओर उनकी शक्ति और कविता से अभिभूत हुए बिना भी नहीं रह सकता। ये नाटक अंशों में जितने महान् हैं, संपूर्ण रूप में उतने नहीं। प्रसाद की ट्रेजेडी की भावना, उनकी सांस्कृतिक पुनरुत्थान की चेतना, उनके महान्-कोमल चरित्र, उनके विराट्-मधुर दृश्य, उनका काव्य-स्पर्श हिंदी में तो अद्वितीय है ही, अन्य भाषाओं के नाटकों की तुलना में भी उनकी ज्योति मलिन नहीं पड़ सकती।

गुलेरीजी की कहानियां

हमारे एक साहित्यिक मित्र ने जीवन के कुछ सिद्धांत स्थिर कर रखे हैं। उनमें से एक यह भी है कि अध्ययन का मनुष्य के मानसिक स्वास्थ्य पर बुरा प्रभाव पड़ता है। अतएव वे व्यक्तित्व के मूल्यांकन में विद्वता को प्रायः अवगुण ही मानते हैं। उनका कहना है (और बात काफी हद तक ठीक भी है) कि विद्वत्ता के अनुपात से ही व्यक्ति की प्राणवत्ता में कमी होती जाती है। विद्वान् व्यक्ति प्रायः प्राणवान् नहीं रह पाता, उसके दृष्टिकोण में जीवन की ताजगी न रहकर पुस्तक-ज्ञान का बोझीलापन आ जाता है।

गुलेरीजी इस सिद्धांत के अपवाद हैं। उच्चकोटि की विद्वत्ता के साथ ही उतनी ही प्राणवत्ता भी उनके व्यक्तित्व में पायी जाती है। वे अपने युग में प्रथम श्रेणी के विद्वान् थे। पुरातत्त्व, इतिहास, दर्शन ज्योतिष, साहित्य, भाषा-विज्ञान—सभी में उनकी अबाध गति थी। संस्कृत, पाली, प्राकृत आदि प्राचीन भाषाओं और हिंदी, बंगला, मराठी, अंगरेजी आदि आधुनिक भाषाओं पर उनका समान अधिकार था। लेटिन, जर्मन और फ्रेंच का भी उन्हें ज्ञान था। परंतु अपने इस असाधारण पांडित्य को उन्होंने सदैव जीवन का साधन ही माना, साध्य नहीं बनने दिया। उनकी जीवन-चेतना इतनी प्रबल थी कि पांडित्य उसको पुष्ट तो कर सका, पर दबा नहीं सका।

गुलेरीजी का संक्षिप्त जीवन सब प्रकार से सफल ही कहा जा सकता है। वे पुत्र, वित्त और लोक—तीनों ओर से सुखी थे। विद्यार्थी-जीवन में उन्हें स्पृहणीय सफलता मिली थी। हाईस्कूल और बी० ए० में वे सर्वप्रथम रहे थे। यौवनकाल में भी सफलता उनके चरण चूमती रही। पहले वे जयपुर राज्य के सभी सामंत-पुत्रों के अभिभावक रहे। बाद में उन्होंने बनारस हिंदू यूनिवर्सिटी में कॉलेज ऑफ ओरियंटल लर्निंग एंड थियॉलॉजी के प्रिंसिपल पद को सुशोभित किया। लोक-जीवन में भी उनको अक्षय गौरव प्राप्त हुआ था। काशी-नागरी-प्रचारिणी का सभापतित्व, देवीप्रसाद ऐतिहासिक पुस्तकमाला एवं सूर्यकुमारी पुस्तकमाला का संपादन, अनेक लेखों का स्वदेशी-विदेशी विद्वानों द्वारा अभिनंदन—ये सब उनके गौरव की स्वीकृति के विभिन्न रूप थे। परंतु गौरव दीर्घजीवी नहीं होता। उन्तालीस वर्ष की अल्पायु में ही समस्त दिशाओं को उद्भासित करके यह प्रकाश-पुंज भी तिरोहित हो गया और विद्वान् लोग यह अनुमान लगाते ही रह गये कि अगर कुछ और समय मिलता तो शायद वह हिंदी-जगत् को समग्रत आच्छादित कर लेता।

गुलेरीजी ने हिंदी-साहित्य के अनेक विभागों को समृद्ध किया। भाषा-तत्त्व और

पुरातत्त्व पर उनका पर्याप्त साहित्य विद्यमान है। पुरानी हिंदी और शिशुनाग-मूर्तियों पर लिखे हुए उनके लेख आज भी अत्यंत प्रसिद्ध हैं। परंतु मैं उनके इस साहित्याग को स्पर्श नहीं करूंगा, क्योंकि मैं उसकी मीमांसा करने का अधिकारी नहीं हूँ। मैं तो केवल उनके सृजनात्मक साहित्य, उनकी कहानियों की विवेचना करता हुआ यह दिखाने का प्रयत्न करूंगा कि किस प्रकार उनकी सृजन-प्रतिभा अविकसित हो रही थी और कलाकार के रूप में वे अपना प्राप्य न पा सके।

गुलेरीजी की कहानियां

अभी एक-आध वर्ष पहले तक सबका यही ख्याल था कि गुलेरीजी केवल एक ही कहानी 'उसने कहा था' लिखकर अमर हो गये। विद्वानों ने इस बात को पूरे विश्वास के साथ लिखित रूप में भी स्वीकार कर लिया था। परंतु कुछ दिन हुए गुलेरीजी की दो और कहानियां सामने आयी—'सुखमय जीवन' और 'बुद्ध का कांटा'—और आलोचक की यह उलझन कि गुलेरीजी ने एक साथ ही ऐसी 'ए-वन' कहानी कैसे लिख डाली, कुछ-कुछ सुलझी। इस दिशा में उन्होंने तीन पग रखे। पहला था 'सुखमय जीवन', दूसरा 'बुद्ध का कांटा' और तीसरा 'उसने कहा था'। संभव है उन्होंने कुछ और भी प्रयत्न किये हों, जो आज उपलब्ध नहीं।

दृष्टिकोण

जीवन के प्रति गुलेरीजी का दृष्टिकोण, जैसा मैंने आरम्भ में कहा है, सर्वथा स्वस्थ है। उनके साहित्य का आधार छायानुभूतियां नहीं हैं, जीवन की मासल अनुभूतियां ही हैं। निदान उनमें मानसिक ग्रथियों का सर्वथा अभाव मिलता है। जीवन में नीति और सदाचार को पूर्ण रूप से स्वीकार करते हुए भी सेक्स के नाम पर विदकने वाले आदमियों में से वे नहीं थे। जहां कहीं भी प्रसंग आया है उन्होंने मुक्त भाव से बिना किसी स्पष्ट व्यंजना की है—यहां तक कि 'उसने कहा था' कहानी में उद्धृत पंजाबी के उस गाने में 'कर लेणा नाडे दा सौदा अडिये' के स्थान पर भी उन्होंने शरमाकर चिह्न-बिंदु नहीं लगाये, साफ ही पंक्ति को उद्धृत कर दिया है। यह उनके मन के स्वास्थ्य का असंदिग्ध प्रमाण है। एक स्थान पर उन्होंने स्वयं ही इस सत्य का उद्धाटन किया है। "जो कोने में बैठकर उपन्यास पढ़ा करते हैं, उनकी अपेक्षा खुले मैदानों में खेलने वालों के विचार अधिक पवित्र होते हैं।" गुलेरीजी प्रकृति के इन सच्चे चित्रों को ही देखते थे, उपन्यासों की मृगतृष्णा में चमत्कार नहीं ढूँढते थे।

उनकी कहानियों में स्पष्ट ही शास्त्र के बंधे हुए वातावरण से प्रकृति के उन्मुक्त वातावरण की ओर जाने की प्रवृत्ति है। उनके जीवन-मान सर्वथा प्राकृतिक हैं। कृत्रिम मान, चाहे उन पर सम्यक्ता और नागरिक शिष्टाचार का कितना ही मुलम्मा चढ़ा हो, उन्हें सहा नहीं था। दृष्टिकोण का यह स्वास्थ्य रस, विवेक और विचार—तीनों तत्त्वों के उचित सम्मिश्रण का फल था। उसमें अंतरभिमुखता और बहिर्मुखता का वाञ्छित संयोग था। जीवन के रस का उन्होंने सम्यक् उपभोग किया परंतु अपने जाग्रत विवेक

के कारण उसमे बहे नहीं। इससे अनुभूति मे स्थिरता आयी। उधर विचार ने उसको गंभीरता और परिपक्वता प्रदान की। जीवन-तत्त्वों का यही सम्यक् संतुलन उनके जीवन और साहित्य की सफलता का कारण था।

सामाजिक चेतना

ऐसे व्यक्ति की सामाजिक चेतना स्वभावतः ही बलवती होनी चाहिए। और, वास्तव मे हिंदी-कहानी के उस प्रसव-काल मे इस प्रकार की सामाजिक चेतना होना आश्चर्य की बात है। उन्होंने दृष्टि को अपने मन के राग-द्वेषों पर ही न गड़ाकर बाहर जीवन की धूप मे विचरने दिया और समाज की सामयिक समस्याओं के प्रति जागरूक रहे। उदाहरण के लिए पर्दे की अस्वस्थ प्रथा, उस समय बढ़ती हुई सभ्यता की दाम्भिक चेतना, विवाह से सबद्ध दहेज-मुहूर्त आदि की प्रथाओं पर वे बीच-बीच मे छोटे छोटे हुए चले है।

इसके साथ ही कुछ अन्य सामयिक प्रश्नों पर भी, जैसे हिंदी मे ग्रहण किये गये संस्कृत के तत्सम शब्दों के उच्चारण पर भी, उन्होंने मौका देखकर फिकरा कस दिया है। संस्कृत के प्रगाढ़ विद्वान् होते हुए भी गुलेरीजी यह मानते थे कि संस्कृत तत्सम शब्दों का उच्चारण हिंदी-व्याकरण के नियमों के अनुकूल ही होना चाहिए। आज से तीस वर्ष पूर्व एक संस्कृत के पंडित की इस प्रकार की धारणाएँ कितनी प्रगतिशील थी, यह देखकर उनके व्यक्तित्व की शक्ति का पता चलता है। इस दृष्टि से यह व्यक्ति अपने समय से कितना आगे था ?

हास्य

ऐसे खुले हुए स्वभाव के व्यक्ति मे निश्चय ही हास्य की अत्यंत मुक्त भावना होगी। गुलेरीजी के हृदय मे कुठन का विष नहीं था, सतोष का अमृत था, इसी-लिए उनके हास्य मे भी कुठन का विष नहीं, सतोष का अमृत है। उन्होंने स्वस्थ दृष्टि से अपने चारों ओर बहुत गौर से देखा। जीवन और जगत् मे सर्वत्र उन्हें ऐसी विचित्रता दिखाई पड़ी जिससे स्वभावतः ही उनके हृदय मे गुदगुदी पैदा हो जाती थी। वास्तव मे उनका हास्य एक ऐसे व्यक्ति का हास्य है जिसके हृदय मे जीवन के प्रत्येक सुख से सहानुभूति है, जो विकृतियों मे भी अद्भुत वैचित्र्य और आकर्षण पाता है, जिसके हृदय मे किसी प्रकार का दम या मेल नहीं है और जो खुलकर हँसता है। एक उदाहरण लीजिए। अमृतसर के इक्के-तागे वालों की बोलियों की तारीफ करते हुए आप फरमाते हैं—“क्या मजाल है कि ‘जी’ और ‘साहब’ सुने बिना किसी को हटना पड़े। यह बात नहीं कि उनकी जीभ चलती ही नहीं, चलती है, पर मीठी छुरी की तरह महीन मार करती है। यदि कोई बुढ़िया बार-बार चित्तौनी देने पर भी लोक से नहीं हटती तो उनकी वचनावली के ये नमूने हैं ‘हट जा जीणे जोगिये, हट जा करमा वालिये, हट जा पुत्ता प्यारिये, बच जा लंबी वालिये !’ समष्टि मे इसका अर्थ है कि तू जीने योग्य है, तू भाग्यो वाली है, पुत्रों को प्यारी है, लंबी आयु तेरे सामने

है, तू क्यों मेरे पहियो के नीचे आना चाहती है—बच जा ।”

दूसरी बात, जो गुलेरीजी के हास्य के विषय में जानने योग्य है, यह है कि वे हास्य की मृष्टि नहीं करते, उद्बुद्धि-मात्र करते हैं। उनका हास्य साध्य नहीं, साधन है। वे केवल हास्य के लिए परिस्थिति का सृजन नहीं करेंगे वरन् उपस्थित परिस्थिति में ही हास्य की तरंग पैदा कर देंगे। कहीं-कहीं तो गंभीर परिस्थिति को भी वे हँसी में गुदगुदा देते हैं। ‘सुखमय जीवन’ के अंत में परिस्थिति में काफी खिंचाव आ गया है, परंतु ज्यों ही उत्तेजना शांत होती है और परिस्थिति में लोच आता है, गुलेरीजी फौरन ही उसे गुदगुदा देते हैं। बेचारे बृद्ध गुलाबराय वर्मा की आँखों में आँसू तो वास्तव में मानसिक स्तब्धता का अंत हो जाने के कारण—दूसरे शब्दों में, क्रोध के सहसा आनंद में परिणत हो जाने के कारण—आते हैं, परंतु प्रश्न यह उठता है कि “बृद्ध की आँखों पर कमला की माना की विजय होने के क्षोभ के आँसू थे या घर बैठे पुत्री को योग्य पात्र मिलने के हर्ष के आँसू थे ? राम जाने ।” अच्छा, और यह संदेह होता है उस व्यक्ति को जो स्वयं ऐसी ही मानसिक स्थिति में होकर गुज़र चुका है। इस प्रकार गुलेरीजी के पात्र कभी-कभी अपने पर भी हँस लेते हैं।

गुलेरीजी अधिकतर अपने पात्रों पर नहीं हँसते—उनके साथ हँसते हैं। इसलिए उनके हास्य में विनोद की मात्रा अधिक रहती है। उनकी कहानियाँ विनोद की फुलझटियाँ छोड़ती हुई रस-दिशा में बढ़ती हैं। विनोद के अतिरिक्त वाक्-चापल्य और वाक्-चातुर्य का भी सम्यक् उपयोग उनमें मिलना है। लहनासिंह और नकली लेफ्टिनेंट साहब की बातचीत इसका सुंदर उदाहरण है। व्यंग्य का प्रयोग उन्होंने अपेक्षाकृत कम किया है। जहाँ है वहाँ अत्यंत महीन और मधुर है। किसी गंभीर नैतिक उद्देश्य से प्रेरित होकर सुधार करने के लिए वे किसी को हास्य द्वारा प्रताड़ित नहीं करते।

रस

इन सब गुणों के होते हुए भी गुलेरीजी की कहानियों का प्रमुख आकर्षण तो रस ही है। यह रस उथली रसिकता या मानसिक विलासिता का तरल द्रव नहीं है, जीवन के गंभीर और स्वस्थ उपभोग में से खींचा हुआ गाढ़ा रस है। उसमें एक बलिष्ठ व्यक्तित्व का वजन है। ‘बुद्धू का काटा’ की परिणति में काफी रस है। ‘उसने कहा था’ कहानी का आरंभ चंचल-मधुर है। पर अंत में तो जैसे सारी ही कहानी रस में डूब जाती है। जैशव की उस मीठी घटना से माधुर्य और लहनासिंह के पुरुषार्थी व्यक्तित्व में शक्ति प्राप्त कर अंत में उसके बलिदान की कथा कितनी गंभीर हो जाती है। आप देखें कि रति, हास, ओज और कारुण्य—इनके मिश्रण से रस का जो परिपाक होता है वह अत्यंत प्रगाढ़ और पुष्ट है, और यह रस-सिंचन घटनाओं और परिस्थितियों में ही नहीं है, वर्णनों में भी स्थान-स्थान पर इसकी रसीली मुस्कराहट मिलती है। उदाहरण के लिए :

१. “आँखों के डेले काले, कोए सफेद नहीं कुछ मटियाले, और पिघलते हुए।

जान पड़ता था कि अभी पिघलकर बह जाएंगे। आखो के चौरफ हँसी, होठों पर हँसी और सारे शरीर पर नीरोग स्वास्थ्य की हँसी।”

२. “पहाड़ी जमीन, बिना पानी सींचे हुए हरे मखमल के गलीचे से ढंकी हुई जमीन, उस पर जगली गुलदाऊदी की पीली टिमकिया और वसत के फूल, आलू-बुखारा और पहाड़ी करौदे के रज से भरे हुए छोटे-छोटे रगीले फूल, जो पेड़ का पत्ता भी न दिखने दें, क्षितिज पर लटके हुए बादलो की-सी बर्फीले पहाड़ो की चोटिया जिन्हे देखते आखें अपने-आप बड़ी हो जाती और जिनकी हवा की सास लेने से छाती बढती हुई जान पडती; नदी से निकाली हुई छोटी-छोटी असख्य नहरें, जो साप के-से चक्कर खा-खाकर फिर प्रधान नदी की पथरीली तलेटी में जा मिलती।”

भाषा

सबसे अधिक आश्चर्यजनक है गुलेरीजी की भाषा। ऐसी प्रौढ भाषा उस समय तो कोई लिख ही क्या सकता था, गद्य के समुन्नत युग में भी कोई लिख सका है, इसमें मुझे सदेह है। प्रेमचंद की भाषा में इतनी प्रौढता और शक्ति कहा है, और शुक्लजी की भाषा में जीवन की इतनी स्फूर्ति और यथार्थता कहा है ?

आज से तीस-पैंतीस वर्ष पूर्व जब हिंदी का गद्य व्याकरण की पुस्तकों से बाहर आते ही लडखडाने लगता था, गुलेरीजी का भाषा की लाक्षणिक और व्यजनात्मक शक्तियों पर कितना व्यापक अधिकार था। उनकी भाषा में जीवनगत विभिन्न परिस्थितियों को—विभिन्न पात्रों की विभिन्न मनोदशाओं को—व्यक्त करने की अद्भुत क्षमता थी। और, उन्होंने सदैव ही भाषा के वास्तविक रूप को बनाये रखा है, इसलिए उसका माधुर्य, ओज और प्रसाद स्वाभाविक ही है। उन्होंने कहीं भी न तो माधुर्य लाने के लिए शब्दों की हडिड्या तोड़कर उन्हें मुलायम बनाने की कोशिश की है और न ओज के लिए तीलियां बाधकर ही उनको कड़ा और खड़ा करने की कोशिश की है।

इस व्यक्ति के जीवन की सफलता का यही रहस्य था कि इसने अपने पांडित्य की गंभीरता को जीवन के उपभोग में अत्यंत सतर्कता से प्रयुक्त किया। इसीलिए इसके व्यक्तित्व में स्फूर्ति और गंभीरता का अद्भुत योग था। ठीक यही रहस्य उनकी भाषा की समर्थता का भी है—यहां भी उन्होंने अपनी व्यापक शब्द-शक्ति और भाषागत पांडित्य का उपयोग जीवनगत भाषा गढ़ने में किया। प्राणवान् व्यक्ति का पांडित्य जिस प्रकार जीवनगत अनुभव से शक्ति और उसका जीवनगत अनुभव पांडित्य से समृद्धि पाता रहता है, इसी प्रकार साहित्य की भाषा जीवन की भाषा से शक्ति और जीवन की भाषा साहित्य की भाषा से समृद्धि पाती रहती है। और, किसी व्यक्ति के लिए ये दो स्रोत जितने ही अधिक खुले होंगे उतनी ही समृद्ध और सशक्त उसकी भाषा होगी। गुलेरीजी को यह सुविधा भरपूर प्राप्त थी।

गुलेरीजी के बाद इस विषय का उनसे गुस्तर उदाहरण हमारे पास राहुलजी का है। परंतु राहुलजी में एक दोष है—उनमें ह्यूमर नहीं। इसलिए उनकी भाषा में

समृद्धि और शक्ति अधिक होते हुए भी स्फूर्ति और फडक उतनी नहीं है जितनी कि गुलेरीजी की भाषा में ।

गुलेरीजी के उपर्युक्त गुणों का अब तक जो उल्लेख किया गया है, उससे आप यह मत समझिए कि उनकी सभी कहानियाँ सर्वथा पूर्ण और निर्दोष हैं । यह बात बिल्कुल नहीं है । उनकी अंतिम कहानी 'उसने कहा था' तो अवश्य हिंदी की सर्वश्रेष्ठ कहानियों में से है, परंतु पहली दोनो कहानियों में बहुत-कुछ कच्चापन है । 'सुखमय जीवन' में तो वास्तव में कहानी अच्छी तरह बन भी नहीं पायी । उसकी चरम घटना में विस्मय का अत्यंत अस्वाभाविक और अतिरंजित प्रयोग है । 'बुद्धू का काटा' इससे कहीं अधिक सफल कहानी है, परंतु उसमें भी अतिरंजना और अप्रासंगिकता है । इसकी नायिका—(शायद यह पारिभाषिक और कृत्रिम नागरिक विशेषण उसके लिए गुलेरीजी स्वीकार न करते)—कुछ अधिक वाग्वीर और पहलवान है । इसके अतिरिक्त उस पड़ाई टट्टू वाले की सारी कहानी ही अप्रासंगिक है ।

परंतु जैसाकि मैंने आरंभ में कहा है, ये दोनो कहानियाँ वो पहली मजिलें हैं । 'सुखमय जीवन' में गुलेरीजी की कहानी-कला का शैशव है, 'बुद्धू का काटा' में किशोरावस्था, और 'उसने कहा था' में आकर वह पूर्ण योषिता हो गयी है । चूँकि वह समय से पूर्व ही पूर्णत्व को प्राप्त हो गयी थी, इसीलिए शायद उसकी अकाल-मृत्यु हो गयी । बहुत होनहार बालक अधिक दिन जीवित नहीं रहते ।

प्रेमचंद

आज वर्षों बाद प्रेमचंद के सर्वत. स्वीकृत सर्वश्रेष्ठ उपन्यास 'गोदान' का एक बार अध्ययन करने के उपरांत भी मेरी धारणा में कोई विशेष परिवर्तन नहीं हुआ।

प्रेमचंद का सबसे प्रधान गुण है उनकी व्यापक सहानुभूति। उनके व्यक्तित्व का मानवपक्ष अत्यंत विकसित था। भारत की दीन-दुखी जनता, गांव के अपढ़ और भोले किसान और शहर के शोषित मजदूर, निम्न-वर्ग के वे असह्य श्रम-श्रात वर्ग, और वर्ण-व्यवस्था के शिकार नर-नारी तो उनके विशेष स्नेह-भाजन थे ही, परंतु उनके प्रतिरिक्त अन्य वर्गों के प्राणी भी—उच्च वर्ग के राजा, उद्योगपति, जमींदार और हुक्काम; उधर मध्य वर्ग के व्यवसायी, नौकरीपेशा लोग, समाज के पुराण-पंथी पंडित-पुरोहित भी उनकी सहानुभूति से वंचित नहीं थे। इसका अर्थ यह नहीं कि उनको सत्-असत् की चेतना नहीं थी। नहीं, यह चेतना उनकी सर्वथा निर्भ्रान्त थी और इस विषय में उनका दृष्टिकोण पूर्णतया निश्चित और स्थिर था। परंतु उनके मन में घृणा नहीं थी। उनके मन में मानव के प्रति सहज आत्मीय भाव था। वे उसके पाप से अवगत थे। पाप का उन्होंने निर्मम होकर तिरस्कार किया है, परंतु पाप को छोड़ उन्होंने कभी पापी से घृणा नहीं की। इसके लिए गांधी और गांधी से भी अधिक स्वयं गांधी को प्रभावित करने वाले विदेश के मानववादी लेखकों का प्रभाव काफी हद तक उत्तरदायी था, किंतु मूलतः तो यह उनके अपने स्वभाव-संस्कार की विशेषता थी। यह व्यक्ति स्वभाव से ही सत था—उनके हृदय की सहानुभूति पर मानव का सहज अधिकार था। उस युग के आदर्शवाद ने, जिसका मूल आधार था जनवाद, उनको निश्चय ही प्रभावित किया, परंतु उनका यह आदर्शवाद अथवा जनवाद स्वभावजात था, युग-प्रथा-मात्र नहीं था। इसका उनके संस्कारों के साथ पूर्ण सामंजस्य था। इसीलिए इस बरातल पर पहुंचकर उनकी चेतना मानव के सभी भेदों से मुक्त हो जाती थी। प्रगतिवादियों ने अपने मतवाद की सिद्धि के लिए व्यर्थ ही उन पर वर्ग-चेतना का आरोप कर दिया है। परंतु वास्तव में वे इस दोष से सर्वथा मुक्त थे। उन्होंने पूंजीवादियों और जमींदारों के दोषों को क्षमा नहीं किया, किंतु साथ ही उनकी तकलीफ के प्रति भी वे निर्मम नहीं थे। सामाजिक और आर्थिक आवरण के नीचे आखिर पूंजीवादी भी तो मनुष्य है, जो उसी तरह दुःख-दर्द का शिकार है जिस तरह मजदूर। राजनीतिक दलबंदी में आकर अपने मन में इस तरह से खाने बना लेना कि उसके दुःख-दर्द का बहा प्रवेश ही न हो, सर्वथा

अप्राकृतिक एवं अमानवीय है, और जिनके हृदय में इस तरह का विभाजन संभव होता है उनकी मानवता हार्दिक न होकर बौद्धिक होती है, या प्रदर्शन-मात्र। क्योंकि मनोविज्ञान की दृष्टि से यह संभव नहीं है कि एक की विवशता हमें करुणाग्रं करे और दूसरे की न करे। जिनकी सहानुभूति पर राजनीतिक बुद्धिवाद का अंकुश रहता है वे सहानुभूति का दंभ करते हैं। कहने की आवश्यकता नहीं कि प्रेमचंद की सहानुभूति ऐसी नहीं थी। पापी को उन्होंने क्षमा नहीं किया, शोषण के अपराधों की उन्होंने कभी भी उपेक्षा नहीं की। उनके उपन्यासों में दंड का निषेध नहीं है—उनमें एक ओर बहिष्कार से लेकर कारावास और मृत्यु तक और दूसरी ओर उपवास आदि से लेकर आत्मघात तक का दंड है। परंतु सहानुभूति का अभाव किसी भी अवस्था में नहीं है। प्रेमचंद कभी भी कठोर नहीं होते और कभी भी दंभ नहीं करते। यह उनके व्यक्तित्व की अपूर्व विजय थी।

इसी व्यापक सहानुभूति के कारण उनके साहित्य का क्षेत्र अत्यंत विस्तृत है। गांधी युग के प्रथम तीन चरणों के सामाजिक-राजनीतिक, आर्थिक और सांप्रदायिक जीवन के सभी पहलुओं और समस्याओं का जितना सागोपाग और सटीक चित्रण प्रेमचंद में मिलता है वैसा हिंदी के तो किसी साहित्यकार में मिलता ही नहीं है, भारत के अन्य किसी साहित्यकार में भी मिलता है, इसमें संदेह है। साधारणतः प्रत्येक व्यक्ति के स्वभाव की सीमाएं होती हैं—जीवन के कुछ रूपों में वह रम सकता है, कुछ में नहीं; परंतु प्रेमचंद की सहानुभूति इतनी व्यापक थी, उनका हृदय इतना विशाल था कि जीवन के सभी रूपों के प्रति उसमें राग था। उनकी प्रतिभा कई अर्थों में महाकाव्यकार की प्रतिभा थी। इसीलिए उन्हें जीवन की समग्रता के प्रति राग था और मानव के सभी रूपों के प्रति ममत्व था। विविध वर्गों, जाति, स्वभाव, संस्कार, सामाजिक स्थिति, व्यवस्था आदि के जितने अधिक पात्र प्रेमचंद में मिलते हैं, उतने औरों में नहीं। आप हिंदी के नये उपन्यासकारों—जैनेन्द्र, अज्ञेय, यशपाल, इलार्चंद्र—से उनकी तुलना कीजिये : एक ओर विशाल जन-सागर है, दूसरी ओर व्यक्तियों के सरोवर-मात्र। शरत्, यहा तक कि रवीन्द्र का भी क्षेत्र अपेक्षाकृत अत्यंत सीमित है।

जीवन के इस समग्र ग्रहण का परिणाम यह हुआ कि प्रेमचंद ने उपन्यासों में अपने युग अर्थात् गांधी-युग के तीन चरणों के सामाजिक-राजनीतिक जीवन का अत्यंत पूर्ण इतिहास दे दिया है। वास्तव में जिस समय उत्तर भारत के इतिहास के इस कालखंड का सामाजिक इतिहास लिखा जायेगा, उस समय प्रेमचंद के उपन्यासों से अधिक व्यवस्थित सामग्री अन्यत्र नहीं मिलेगी। और, यदि इतिहासकार राजनीति से आतंकित होकर विवेक न खो बैठा, तो वह उन्हें भी पट्टाभि के इतिहास और नेहरू और राजेन्द्र बाबू की जीवनियों से कम महत्त्व नहीं देगा। इसके मूलतः दो कारण हैं : एक तो यह कि प्रेमचंद ने अत्यंत सचेत होकर अपने साहित्य को युग-जीवन का माध्यम बनाया है, दूसरे यह कि उन्होंने युग-धर्म के साथ पूर्ण सादात्म्य स्थापित करते हुए सर्वांग जीवन को ग्रहण किया है।

प्रेमचंद का दूसरा प्रमुख गुण है उनका अत्यंत स्वस्थ और साधारण

व्यक्तित्व । साधारण का प्रयोग मैं यहाँ 'नॉर्मल' के अर्थ में कर रहा हूँ, उनका दृष्टि-कोण मनोग्रंथियों से रहित सर्वथा ऋजु-सरल था जिसमें प्रवृत्तियों का स्वस्थ संतुलन और अतिचार एवं अवचार का अभाव था । मनोग्रंथि से अभिप्राय उस मनोवैज्ञानिक स्थिति से है जो उचित रीति से विचार करने, उचित रीति से जीवन-यापन करने में बाधक होती है । ये मनोग्रंथियाँ प्रायः दो प्रकार की होती हैं—अर्थमूलक व काम-मूलक । प्रेमचंद के संपूर्ण साहित्य पर आर्थिक समस्याओं का प्रभुत्व है । गत युग के सामाजिक और राजनीतिक जीवन में आर्थिक विषमताओं के जितने भी रूप संभव थे, प्रेमचंद की दृष्टि उन सभी पर पड़ी और उन्होंने अपने ढंग से उन सभी का समाधान प्रस्तुत किया है, परंतु उन्होंने अर्थवैषम्य को सामाजिक जीवन की ग्रंथि नहीं बनने दिया । वह एक समस्या है जिसका समाधान भी उपस्थित है । उनके पात्र आर्थिक विषमताओं से पीड़ित हैं परंतु वे बहिर्मुखी संघर्ष द्वारा उन पर विजय प्राप्त करने का प्रयत्न करते हैं, मानसिक कुंठाओं के शिकार बनकर नहीं रह जाते । इसका मुख्य कारण यह है कि उनके लक्ष्य का दृष्टिकोण विवेक-प्रधान है । वे अनुपात-ज्ञान कभी नहीं खोते, समस्या का समाधान उसे समझ-सुलझाकर उसके मूल कारणों को दूर करने से होगा, उनके द्वारा अभिभूत हो जाने से नहीं । यह सुस्थिर विवेक और उसका आश्रयी अनुपात-ज्ञान प्रेमचंद के दृष्टिकोण का विशेष गुण है, वह किसी भी परिस्थिति में उनका साथ नहीं छोड़ता; और इसी कारण प्रेमचंद में अतिवाद नहीं मिलता । गांधी-दर्शन में आस्था रखते हुए भी उन्होंने कहीं भी उसके प्रति अनावश्यक, विवेकहीन उत्साह नहीं दिखाया है । गांधी-दर्शन के अहिंसा-संबंधी अतिवादों को प्रेमचंद ने सबैव अपनी यथार्थ दृष्टि द्वारा अनुशासित रखा है और उसकी आध्यात्मिकता को ठोस भौतिक सिद्धांतों द्वारा । उधर किसानों और मजदूरों के प्रति उनके हृदय में अगाध सहानुभूति है, वास्तव में शोषितवर्ग का इतना बड़ा हिमायती हिंदी में दूसरा नहीं है । परंतु जमींदारों और पूँजीपतियों के प्रति भी यह कलाकार अपना संतुलन नहीं खो बैठा—उनके दोषों पर तीखा प्रकाश डालते हुए भी वह उनके गुणों को सर्वथा नहीं भुला बैठा । किसानों और मजदूरों में अपने सामाजिक और राजनीतिक स्वत्वों के प्रति चेतना जगाने का प्रयत्न उन्होंने अपने सभी उपन्यासों में किया है, परंतु इस प्रयत्न के भावात्मक रूप को ही ग्रहण किया है, अभावात्मक रूप को नहीं । कहीं भी उन्होंने जमींदारों और किसानों के प्रति घृणा एवं प्रतिशोध के भाव को उभारना न्याय्य नहीं समझा । दूसरे शब्दों में वर्ग-संघर्ष नाम की वस्तु को एक मोहक रूप देकर उन्होंने कहीं भी स्वतंत्र महत्त्व नहीं दिया । संघर्ष जीवन का प्रबलतम साधन है । असत् को परास्त कर सत् की प्राप्ति के लिए संघर्ष करना जीवन का ध्येय है, परंतु वर्ग-संघर्ष को—मानव के प्रति मानव के संघर्ष को—एक सर्वग्रासी सत्य मानकर उसको आकर्षक रंगों में चित्रित करना और फिर संपूर्ण जीवन को उसी रंग में रंगकर देखना एक घातक अतिवाद है, जिसको प्रेमचंद ने सदा ही सतर्कता से बचाया है । उनके विवेक ने एकागिता और प्रतिवाद से सदैव ही उनकी रक्षा की है ।

जीवन की काममूलक ग्रंथियाँ कहीं अधिक विषम और सूक्ष्म-गहन होती हैं ।

फ्रायड के सिद्धांत को अतिवाद मानते हुए भी इस बात का निषेध नहीं किया जा सकता कि मानव-मन की अधिकांश ग्रथियों का आधार काम है। साहित्य में भी कामाश्रित स्वप्न-कल्पनाओं का असाधारण योग रहता है। मैं समझता हूँ कि विश्व-साहित्य का बृहदंश इन्हीं काम-कल्पनाओं से प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष रूप में सवर्धन प्राप्त करता है। आज के जीवन में और साहित्य में तो इसका योग और भी अधिक है। स्वदेश-विदेश का साहित्यकार—कवि, नाटककार और सबसे अधिक उपन्यासकार इन काममूलक मनोग्रंथियों से ही मुख्यतः उलझा है। भारत के उपन्यास-सम्राट् शरत्चंद्र तो एक प्रकार से इनसे अभिभूत थे। हिंदी में जैनेन्द्र, भगवतीप्रसाद वाजपेयी, अज्ञेय, इलाचन्द्र जोशी और बहुत अशो में यशपाल के उपन्यास भी काम-लिप्त हैं। प्रेमचंद ने इस विषय में अद्भुत स्वास्थ्य का परिचय दिया है। इस क्षेत्र में उनके उपन्यासों में महाकाव्योचित दृष्टि-विस्तार मिलता है। महाकाव्यों में शृंगार, वीर आदि सभी प्रमुख वृत्तियों का यथोचित समावेश होते हुए भी मुख्य प्रतिपाद्य सदैव जीवन-धर्म ही होता है। उनमें शृंगार की महत्त्व-स्वीकृति निःसंदेह होती है, परंतु वह कहीं भी अपने में स्वतंत्र होकर प्रतिपाद्य नहीं बन जाता। काम जीवन की एक प्रमुख प्रवृत्ति है परंतु वह समग्र जीवन नहीं है; और न जीवन का साध्य ही। अतएव जीवनार्थी के लिए उसमें आवश्यकता से अधिक अनुरक्ति रखना श्रेयस्कर नहीं है, ठीक इसी तरह जिस तरह कि उसके प्रति अनावश्यक विरक्ति और दमन का अभ्यास करना। जीवन-स्वास्थ्य का यही लक्षण है, और यह प्रेमचंद में स्पष्ट रूप से मिलता है। प्रेमचंद ने भी जीवन-धर्म को ही अपने उपन्यासों का प्रतिपाद्य बनाया है। काम का उन्होंने तिरस्कार नहीं किया, परंतु उसको प्रतिपाद्य का दर्जा कभी नहीं दिया। आरंभ में उन्होंने अवैध काम-संबंधों को प्रायः बचाया है, परंतु बाद के उपन्यासों में इनको भी सहज रूप में अकित कर दिया है। सामाजिक जीवन का एक रूप यह भी है—कुल मिलाकर यह कल्याणकर नहीं है; परंतु फिर भी इसका अस्तित्व तो है ही। बस इसी रूप में प्रेमचंद ने इसका अंकन किया है—उसमें कहीं भी रस नहीं लिया। उनकी अपनी जीवन-घटना, जिसका उन्होंने श्रीमती शिवरानी जी से अंतिम क्षणों में उल्लेख किया था, इसकी साक्षी है। स्वस्थ-साधारण जीवन के लिए कामोपभोग आवश्यक है, परंतु वह जीवन का उद्देश्य किसी भी रूप में—और किसी भी दशा में नहीं हो सकता; व्यक्ति को उसमें खो नहीं जाना चाहिए। ऐसा करने पर जीवन का स्वास्थ्य नष्ट हो जाता है। प्रेमचंद का दृष्टिकोण यही था।

उपयोगितावाद और नीतिवाद

साधारण नॉर्मल व्यक्ति निसर्गतः उपयोगितावादी और नीतिवादी होता है, और प्रेमचंद के दृष्टिकोण में ये दोनों विशेषताएं अत्यंत मुखर हैं। दृष्टिकोण का संतुलन विचार-स्वातंत्र्य और मानसिक स्वातंत्र्य के प्रतिकूल पड़ता है, क्योंकि संतुलित दृष्टिकोण जीवन का एक विशेष स्तर निश्चित कर उससे अपने को बाध लेता है। वह हानि-लाभ के मान स्थिर कर लेता है और उन्हीं के अनुसार जीवन-यापन

करता है। यही हानि-लाभ-गणना जीवन की प्रत्येक वस्तु के विषय में उसकी स्वीकृति और अस्वीकृति का आधार बन जाती है। स्वार्थ के सकुचित क्षेत्र में हानि-लाभ की यह भावना सर्वथा भौतिक और तुच्छ हो जाती है, परंतु जीवन के व्यापक और उच्च स्तर पर यह नीतिवाद का रूप धारण कर लेती है। स्वार्थी व्यक्ति जहां अपने तुच्छ और तात्कालिक हानि-लाभ की गणना में उलझा रहता है, वहां मनीषी व्यक्ति जीवन की क्षुद्रताओं से ऊपर उठकर व्यापक और स्थायी हानि-लाभ की चिंता में रत रहता है। पहले दृष्टिकोण के लिए पारिभाषिक शब्द भूतवाद है और दूसरे के लिए नीतिवाद। उपयोगिता का आधार है हानि-लाभ-विचार, और नीतिवाद का आधार है उचित-अनुचित अथवा शिव-अशिव-विचार। हानि-लाभ जब एक का क्षणिक हानि-लाभ न रहकर अनेक का स्थायी हानि-लाभ हो जाता है तो उसे ही शिव-अशिव की सज्ञा दे दी जाती है और उपयोगितावाद नीतिवाद का रूप धारण कर लेता है। प्रेमचंद का उपयोगितावाद इसी प्रकार का था। उसका मूल आधार था अधिक-से-अधिक व्यक्तियों का अधिक-से-अधिक हित। प्रेमचंद के साहित्य पर सर्वत्र शिव का शासन है—सत्य और सुंदर शिव के अनुचर होकर आते हैं। उनकी कला स्वीकृत रूप में जीवन के लिए थी और जीवन का अर्थ भी उनके लिए वर्तमान सामाजिक जीवन ही था। अतीत और आगत की रंगीन कल्पनाओं के लोभ में वे कभी नहीं पड़े। कला उनके लिए जीवन का एक प्रत्यक्ष साधन थी और उसका उपयोग उन्होंने व्यक्त रूप से निर्भ्रान्त होकर किया। कला की स्वतंत्रता की कल्पना वे स्वप्न में भी नहीं कर सकते थे। केवल मनोरंजनी कला को वे मदारियों और भाड़ों का खेल समझते थे। आनंद की उनके लिए कोई स्वतंत्र सत्ता नहीं थी; वह सामाजिक जीवन के मूल्यों से अनुशासित हित का ही एक अंग था। जो आनंद सार्वजनिक हित में योग नहीं देता वह क्षणिक उत्तेजना-मात्र है, उसका कोई मूल्य नहीं है। यही बात वे सौंदर्य और सत्य (ज्ञान-विज्ञान) के लिए भी कहते थे। सुनते हैं प्राचीन वास्तुकला की इमारतों को देखकर वे कहा करते थे कि ये सब कला के नाम पर यो ही व्यर्थ पड़ी हुई हैं, इनका सार्वजनिक कार्यों के लिए उपयोग किया जाना चाहिए।

जीवन-दर्शन

प्रेमचंद के जीवन-दर्शन का मूल तत्त्व है मानववाद। इस मानववाद का धरातल सर्वथा भौतिक है। दूसरे शब्दों में यह मानववाद सर्वथा व्यावहारिक है। प्रेमचंद की सहानुभूति व्यावहारिक उपयोगिता की सीमा से आगे नहीं बढ़ती; या यो कहिये कि इस सीमा से आगे बढ़ना प्रेमचंद उचित नहीं समझते। भौतिक धरातल के नीचे जाकर आत्मा की अखंडता तक पहुंचने की उन्होंने जरूरत नहीं समझी—इसके अतिरिक्त यह उनके स्वभाव की सीमा भी थी। वहां तक उनकी गति भी नहीं थी। अतएव उनका मानववाद एकांत नैतिक है—उनकी सहानुभूति पर हिताहित-विचार अथवा शिवाशिव-विचार का नियंत्रण है। वे नैतिक मर्यादाओं की सीमाओं का अतिक्रमण कर मानवता के उस शुद्ध रूप का—जो सत्-असत् से परे है—शास्त्रीय शब्दावली में मानव की उस शुद्ध-

बुद्ध आत्मा का जो अपने सहज रूप में गुणातीत है, साक्षात्कार करने में असमर्थ हैं। इसलिए प्रेमचंद का मानववाद सुधारवाद से आगे नहीं बढ़ पाया। वास्तव में अपने अंतिम रूप में मानववाद एक आध्यात्मिक दर्शन है और आत्मा की असंख्यता का साक्षात्कार किये बिना मानववाद की प्रतिष्ठा संभव नहीं है। प्रेमचंद स्वभाव से विचारक और कर्मठ थे, द्रष्टा नहीं थे। उनकी चेतना का घरातल व्यावहारिक ही रहा, दार्शनिक अथवा आध्यात्मिक नहीं हो सका। उन्होंने इसमें विश्वास भी कभी नहीं किया क्योंकि अपने ध्येय के लिए उन्हें इसकी आवश्यकता ही नहीं हुई। उन्होंने तो अपने युग-जीवन का व्यावहारिक दृष्टि से अर्थात् राजनीतिक, सामाजिक और आर्थिक दृष्टि में अध्ययन किया और उसी दृष्टि से उसके समाधान की भी खोज की। इसी-लिए उनको मानववाद का व्यावहारिक रूप जनवाद ही स्वीकार्य हुआ। जनवाद के दो रूप हैं : एक दक्षिण पक्ष का जनवाद, जो जागरण-सुधारमूलक है, दूसरा वाम पक्ष का जनवाद, जो क्रांतिमूलक है। अपने युग-धर्म के अनुकूल, युगपुरुष गांधी के प्रभाव में, प्रेमचंद ने जागरण-सुधारमूलक जनवाद को ही ग्रहण किया। गांधीवाद के आध्यात्मिक पक्ष को वे नहीं अपना सके।

आदर्श और यथार्थ

प्रेमचंद के संबंध में आदर्श और यथार्थ विषयक भ्रांति प्रायः पायी जाती है। प्रेमचंद ने पूर्व हिंदी में जिन उपन्यासों का प्रचार था उनमें अद्भुत और काल्पनिक का साम्राज्य था। उस समय हिंदी-पाठकों के उपन्यास का अर्थ था चित्र-विचित्र घटनाओं, दृश्यों एवं पात्रों का मंकलन, जिनका इस लोक से नहीं कल्पना-लोक से संबंध था। प्रेमचंद के उपन्यासों में उन्हें अपने नित्यप्रति का जीवन, अपने पास-पड़ोस के लोग, अपनी व्यावहारिक समस्याएं मिलीं। निदान उन्होंने इन उपन्यासों को यथार्थवादी उपन्यास कहना आरंभ कर दिया। परंतु जब इनका गंभीर अध्ययन होने लगा तो यह तुरंत ही स्पष्ट हो गया कि ये उपन्यास सभी निःश्रान्ति रूप से कि न-किसी आदर्श को लेकर चलते हैं। इनकी घटनाएं नैतिक और यथार्थ हैं परंतु उनका नियोजन एक विशेष आदर्श के अनुसार किया गया है।

इसी प्रकार उनके पात्रों के व्यक्तित्व-विकास में भी प्रकृति की मनमानी नहीं चलती, धरन् कलाकार का ही आदर्श काम करता है। वास्तव में प्रेमचंद-जैसा सुधारवादी उपन्यासकार आदर्शवादी न होता तो क्या होता ? उनका जीवन-दर्शन, उनका नीतिवाद और उपयोगितावाद एक उत्कट आदर्शवाद के उपकरण-मात्र हैं। परंतु अब यथार्थ का प्रश्न उठता है। इसमें भी संदेह नहीं किया जा सकता कि प्रेमचंद की कथाएं नित्यप्रति की यथार्थ समस्याओं को लेकर चलती हैं। अर्थात् उनकी समस्याएं इलाचद्र जोशी अथवा मार्क्सवादी उपन्यासकारों की भांति सैद्धांतिक अथवा प्रतिज्ञात्मक (Hypothetical) नहीं हैं। वे सर्वथा व्यावहारिक एवं यथार्थ हैं। इसी प्रकार उनके पात्र और घटनाओं तथा वातावरण सभी में यथार्थता है। ऐसी स्थिति में उन्हें क्या समझा जाय ? यहीं उलझन पैदा हो जाती है। परंतु वास्तव में यह उलझन भ्रांति-

मात्र है और इसका कारण यह है कि यथार्थ और आदर्श के विषय में ही लोगो को भ्रांति है। यथार्थवाद से तात्पर्य उस दृष्टिकोण का है जिसमें कलाकार अपने व्यक्तित्व को यथासंभव तटस्थ रखते हुए वस्तु को, जैसी वह है वैसी ही देखता है और चित्रित करता है—अर्थात् यथार्थवाद के लिए वस्तुगत दृष्टिकोण अनिवार्य है। इसके विपरीत दो दृष्टिकोण हैं : एक रोमानी, दूसरा आदर्शवादी। कलाकार जब वस्तु पर अपने भाव और कल्पना का आरोप कर देता है और उसको अपने स्वप्नों के रंगीन आवरण में लपेटकर देखता है और चित्रित करता है, तो उसका दृष्टिकोण रोमानी हो जाता है। इसी प्रकार जब वह वस्तु पर अपने भाव और विवेक का आरोप कर देता है और उसे अपने आदर्श के अनुकूल गढ़ता है तो उसका दृष्टिकोण आदर्शवादी बन जाता है। प्रायः ये दोनों दृष्टिकोण—रोमानी और आदर्शवादी—संमिलित ही रहते हैं। परंतु यह सर्वथा अनिवार्य नहीं है कि रोमानी घरातल पर ही आदर्शवाद की प्रतिष्ठा संभव है। इसके विपरीत रोमानी दृष्टिकोण के लिए भी आदर्शवाद अनिवार्य नहीं है, क्योंकि भाव और कल्पना का प्राचुर्य होते हुए भी उसमें किसी नैतिक आदर्श की प्रतिष्ठा आवश्यक नहीं है। यह कलाकार के व्यक्तित्व पर निर्भर है कि उसे व्यवहार-जगत् प्रिय है या कल्पना-जगत्। प्रेमचंद का व्यक्तित्व, जैसा मैंने कहा, साधारण एवं व्यावहारिक था। साथ ही उनके जीवन-आदर्श भी सर्वथा प्रत्यक्ष एवं सुनिश्चित थे। अतएव उन्होंने व्यावहारिक घरातल पर ही आदर्शवाद की प्रतिष्ठा की है।—सारांश यह है कि आदर्शवाद और यथार्थवाद में मूल विरोध है। पहले का आधार भावगत दृष्टिकोण है और दूसरे के लिए वस्तुगत दृष्टिकोण अनिवार्य है। आदर्शवादी यथार्थवादी नहीं होगा, उसके लिए रोमानी होना सहज है, परंतु यह भी अनिवार्य नहीं है। वह कल्पना-बिलासी और स्वप्न-द्रष्टा न होकर व्यावहारिक भी हो सकता है। उसके आदर्श कल्पना अथवा अतींद्रिय लोक के स्वप्न न होकर व्यवहार-जगत् की समस्याओं के नैतिक समाधान भी हो सकते हैं। प्रेमचंद के आदर्शवाद का यही रूप है। वह रोमानी आदर्शवाद नहीं है, व्यावहारिक आदर्शवाद है। परंतु यथार्थ नहीं है, क्योंकि यह आवश्यक नहीं है कि जो रोमानी नहीं है, वह यथार्थ ही हो। हा, यथार्थ उनकी शैली का अंग अवश्य है, उनके वर्णन अत्यंत यथार्थ होते हैं, उनमें कल्पना के रूपरंग न होकर वस्तु का यथातथ्य चित्रण रहता है। परंतु दृष्टिकोण का निर्णय तो वर्णन की शैली से न होकर उसके लक्ष्य से करना चाहिए। इसीलिए शैलीगत यथार्थ उनके आदर्शवाद के प्रतिकूल नहीं पड़ता, उसका अंग ही बन जाता है।

यहां तक मैंने तटस्थ रूप से, अपने वैयक्तिक रुचि-वैचित्र्य को पृथक् रखते हुए, प्रेमचंद का महत्त्वांकन करने का प्रयत्न किया है। मैं स्वीकार करता हूँ कि जीवन के प्रति व्यक्तिगत कूठाओं से युक्त स्वस्थ दृष्टिकोण एक बड़ा गुण है—विशेषकर आज के कूठाग्रस्त जीवन में। अपने युग के सामाजिक, राजनीतिक जीवन का इतिहास प्रस्तुत कर सकना भी साधारण बात नहीं है। उधर अपनी कला का लोक-कल्याण के लिए उपयोग करते हुए नैतिक सदादर्शों की प्रतिष्ठा करना भी कलाकार का कर्तव्य है। और अतः, इतना व्यापक दृष्टिकोण भी एक असाधारण विशेषता है। परंतु

फिर भी मेरा मन प्रेमचंद को प्रथम श्रेणी का कलाकार मानने को प्रस्तुत नहीं है। और इसका कारण यह है कि प्रेमचंद में कुछ ऐसे गुणों का अभाव है जो इनसे महत्तर हैं और जीवन और साहित्य में जिनका महत्त्व अपेक्षाकृत कहीं अधिक है।

प्रतिभा के अनेक अंग हैं : तेजस्विता, प्रखरता, गहनता, दृढ़ता, सूक्ष्मता और व्यापकता। इनमें से प्रेमचंद के पास केवल व्यापकता ही थी—बेध तीन गुण अपर्याप्त मात्रा में थे। वास्तव में नॉर्मल व्यक्तित्व की यह सहज सीमा है कि व्यापकता की तो उसके साथ संगति बैठ जाती है परंतु तेजस्विता, गहनता और तीव्रता अथवा बौद्धिक सघनता एवं दृढ़ता के लिए उसमें स्थान नहीं होता।

तेजस्विता प्रतिभा का स्पष्टतम रूप है। यह गुण गहन आंतरिक संघर्ष की अपेक्षा करता है। अंतर्द्वंद्व की रगड़ खाकर ही मनुष्य के व्यक्तित्व में तेज आता है—उसकी चेतनाशक्ति अत्यंत प्रखर हो जाती है और उसकी अनुभूति में तीव्रता आ जाती है। परंतु प्रेमचंद की साधारणता में इसके लिए अधिक स्थान नहीं है। व्यावहारिक व्यक्ति को सतर्क होकर इसको दबाना होता है क्योंकि व्यवहार-जगत् में तीव्र अनुभूतियां या प्रखर चेतना बाधक होती हैं। प्रेमचंद के साहित्य में इस प्रकार की घटनाएं तथा पात्र अत्यंत विरल हैं जो पाठक की अनुभूति को उत्तेजित कर उसके मन में प्रखर चेतना उद्बुद्ध कर सकें। तीव्र अंतर्द्वंद्व के इसी अभाव के कारण वे आत्मा की गहराइयों में नहीं उतरते—उतर भी नहीं सकते। आत्मा की पीड़ा, जो जीवन और साहित्य में गंभीर रस की सृष्टि करती है, उनके साहित्य की मूल प्रेरणा कभी नहीं बन पायी। वह उनके जीवन-दर्शन के लिए अप्रासंगिक थी। उन्होंने जीवन की व्यावहारिक समस्याओं को ही संपूर्ण महत्त्व दे डाला है। परंतु जीवन में तो इनसे गहनतर समस्याएं भी हैं : अंतर्जगत् की समस्याएं—जिन्हें प्रेमचंद की व्यावहारिक दृष्टि ने ध्येय महत्त्व नहीं दिया। उनमें किसान-जमींदार, मजदूर-पूंजीपति, छूत-अछूत, शिक्षा-अशिक्षा आदि बाह्यजगत् के द्वंद्वों का जितना विस्तृत और सफल वर्णन है उतना श्रेय और प्रेय, विवेक और प्रवृत्ति, श्रद्धा और क्रांति, कर्तव्य और लालसा आदि अंतर्जगत् के द्वंद्वों का नहीं। यह बात नहीं कि ये प्रसंग आते ही नहीं। प्रेमचंद के सभी उपन्यासों और कहानियों में ये प्रसंग आये हैं क्योंकि बाह्य जगत् और अंतर्जगत् का पूर्णतः पृथक्करण संभव नहीं। वे एक-दूसरे से लिपटे हुए हैं। परंतु प्रेमचंद ने उनको बाधित महत्त्व नहीं दिया। पिछले युग की आर्थिक, राजनीतिक और सामाजिक विपमताओं को उन्होंने जितना महत्त्व दिया था उतना महत्त्व उसकी आध्यात्मिक विपमताओं को नहीं दिया। प्रेमचंद उस युग की आध्यात्मिक क्रांति का सजीव चित्र नहीं दे पाये जिसने कि उसकी आत्मा को खोलकर दिया था—जबकि पुराने विश्वास निर्जीव पड़ गये थे, नये विश्वासों में प्राण-प्रतिष्ठा नहीं हो पायी थी, और भारत की आत्मा निराधार-सी होकर कभी पीछे की ओर, कभी आगे की ओर दौड़ती थी। उन्होंने इस संघर्ष के बाह्य रूप को ही ग्रहण किया, आयद वहीं तक उनकी पहुँच थी। परिणाम यह हुआ कि प्रेमचंद की दृष्टि सामयिक समस्याओं तक ही सीमित रही है, जीवन के चिरंतन प्रश्नों को उन्होंने बड़े ही हल्के हाथों से छुआ है या छुआ ही नहीं है। कोई

भी कलाकार जीवन के शाश्वत रूपों का गहन दार्शनिक विवेचन किये बिना महान् नहीं हो सकता। परंतु प्रेमचंद का विचार-क्षेत्र विवेक से आगे नहीं बढ़ता। चिंतन और गभीर दर्शन उसकी परिधि में नहीं आते। इसीलिए उनमें बौद्धिक सघनता और दृढ़ता का अभाव है और उनके उपन्यासों के विवेचन आदि में एक प्रकार का पोलापन मिलता है। विचारों की सघनता, जो गहन दार्शनिक विश्वास अथवा अविश्वास से आती है, उनमें नहीं है। यों तो विभिन्न समस्याओं का विवेचन करते समय अपने मत के प्रचार में उन्होंने पृष्ठ-के-पृष्ठ लिख डाले हैं, परंतु उनका बौद्धिक तत्त्व साधारण विवेक-सम्मत तर्कवाद पर आश्रित होने के कारण काफी हल्का होता है, और पाठक के विचार पर उसका कोई गभीर प्रभाव नहीं पड़ता। उदाहरण के लिए प्रसाद के 'ककाल' को लीजिए। उपन्यास-कला की दृष्टि से प्रेमचंद के उपन्यास उससे कहीं उत्कृष्ट हैं परंतु 'ककाल' का बुद्धिपक्ष निश्चय ही अधिक समृद्ध है। प्रसाद के विवेचन जहां दार्शनिक चिंतन पर आश्रित हैं, वहां प्रेमचंद के विवेचन नैतिक-व्यावहारिक विवेक पर। व्यावहारिक व्यक्ति जिस प्रकार बाल की खाल निकालना पसंद नहीं करता, काम से काम रखता है, इसी प्रकार प्रेमचंद भी किसी प्रश्न के तल तक जाने का प्रयत्न नहीं करते। निदान उनमें सूक्ष्म चिंतन और विश्लेषण का भी प्रायः अभाव है।

वास्तव में ये साधारण व्यक्तित्व के सहज अभाव हैं। साधारण व्यक्तित्व कुल मिला कर द्वितीय श्रेणी का व्यक्तित्व ही रहता है। महान् होने के लिए असाधारणता अपेक्षित है क्योंकि प्रतिभा भी तो असाधारण, लोकोत्तर शक्ति का नाम है। जीवन की असाधारणताओं का अनुभव कर साधारणत्व की प्राप्ति करना एक बात है, और असाधारणताओं को बचाकर लीक पर चलते रहना दूसरी। पहला लोकोत्तर प्रतिभावान् महान् व्यक्तित्व का काम है, दूसरा साधारण व्यावहारिक व्यक्तित्व का। प्रेमचंद पहली श्रेणी में नहीं आते।

वाणी के न्याय-मंदिर में

स्थान

काव्य-लोक जिसका प्रचलित नाम ब्रह्मलोक भी है ।

पात्र

ज्ञानशंकर	प्रेमाश्रम का नायक	वादी
प्रेमचंद	प्रेमाश्रम के रचयिता	प्रतिवादी
मनोहर	प्रेमाश्रम का पात्र	
भगवती वीणापाणि	काव्य-लोक की अधिष्ठात्री	न्यायालय की अध्यक्ष
न्यायमन्त्री, महाप्रतिहार आदि ।		

रंग-संकेत

[काव्य-लोक में विचार-सभा का मंडप, प्राचीन भारतीय शैली का बना हुआ । मंडप के मध्य में एक रत्न-जटित मराल सिंहासन जिस पर शुभ्रवसना भगवती वीणापाणि विराजमान हैं । वीणापाणि चिरयौवना सुंदरी हैं । उनका मुखमंडल प्रभात आनंद से दीप्त है और अंगों में जैसे काव्य का रस बनीभूत हो गया है ।

उनसे कुछ ही हटकर वाम पार्श्व में काव्य लोक के न्यायमन्त्री की स्वर्ण-आसदी है । न्यायमन्त्री परिपक्व अवस्था के व्यक्ति हैं । उनकी रस-स्निग्ध दृष्टि में बुद्धि का आलोक है ।

उनसे लगभग पांच हाथ की दूरी पर दो वादी की आसदिया पड़ी हुई हैं । एक पर मूछों में हसते हुए उपन्यास-सम्राट् प्रेमचंद विराजमान हैं, दूसरी पर मुद्रा में क्रोध लिए हुए ज्ञानशंकर ।

समा-मंडप में चारों ओर आसदियों की पकितिया सजी हुई हैं, जिन पर असंख्य दर्शक-समाज बैठा हुआ निनिमेष नेत्रों में इस अद्भुत विचार-दृश्य को देख रहा है ।]

कुमारामात्य—राजराजेश्वरी भगवती वीणापाणि की जय हो ! कल्याणी के विचारालय में मर्त्यलोक-निवासी ज्ञानशंकर ने श्री श्री परमादरणीय महाप्रतिभ पूत-दृष्टि उपन्यास-महारथी श्री प्रेमचंद के विरुद्ध कतिपय गंभीर अभियोग उपस्थित किये हैं । आज उन्हीं पर विचार करने का दिन है । आज्ञा हो तो वादी ज्ञानशंकर को श्रीचरणों में स्वयं प्रार्थना करने का अवसर दिया जाए ।

वीणापाणि—वादी अपना अभियोग उपस्थित करे ।

ज्ञानशंकर—राजेश्वरी परमपट्ट-महिषी भगवती वीणापाणि की जय हो । भगवती, मैं श्री प्रेमचंद का भावजात हूँ । इसके लिए मुझे उनका कृतज्ञ होना चाहिए,

परन्तु उन्होंने जो जन्म से ही मेरे विरुद्ध अत्याचार, अन्याय और पक्षपात किया है, उसके कारण मैं जीवन-भर अनेक यातनाओं का—निंदा, पातक और असफलताओं का भागी रहा। उन्होंने मेरे स्त्री, पुत्र, भाई, प्रजा सभी को मेरे विरुद्ध प्रोत्साहित किया और अंत में मुझे आत्महत्या जैसे महाभिशाप को भोगने के लिए बाध्य किया। अब मैं अपने अभियोगों को क्रमानुसार उपस्थित करता हूँ।

उपन्यास-सम्राट का सबसे बड़ा दोष यह है कि वे यथार्थवादी कलाकार होने का दम करते हुए भी भयकर आदर्शवादी—अथवा यो कहे कि आदर्शभीरु—हैं। विश्व के अन्य महान् स्रष्टाओं की भाँति उनका जीवन के तथ्य पर अधिकार नहीं है, वे तथ्य-दर्शन को पूरी तरह नहीं समझते। तभी तो वे संपूर्ण जीवन के साथ, उसकी समस्त विषमताओं के साथ समझौता करने में असमर्थ रहे हैं; इसी कारण उनका दृष्टिकोण आदर्शवादी अतएव एकांगी है। वे स्पष्ट रूप से एक ऐसे विधान में अब आस्था रखते हैं जो पूर्णतः अव्यावहारिक और असंगत है—राजनीति के क्षेत्र में तो कम-से-कम जिसकी विफलता आज प्रत्यक्ष सिद्ध हो चुकी है।

एक काल्पनिक स्वप्नदर्शी विधान के पीछे प्रेमचंदजी पग-पग पर कला का तिरस्कार करते हैं, वे बार-बार कलाकार के उच्च गौरव को भूलकर प्रचार के निम्न घरातल पर उतर आते हैं और एक सामान्य मंचवीर की तरह प्रॉपेगैंडा करने लगते हैं। उन्होंने 'प्रेमाश्रम' में एक ऐसी कठपुतली की सृष्टि की है जो सोलहो आने उनके इशारों पर नाचे। यह कठपुतली है प्रेमशंकर, जो गांधीवादी आदर्श—त्याग और अहिंसा का निर्जीव प्रतीक-मात्र है। इस व्यक्ति से उपन्यासकार को इतना मोह है कि उसके चरित्र को उज्ज्वल रूप में उपस्थित करने के लिए ही उन्होंने मेरे व्यक्तित्व को काले रंग से भर दिया है। उन्होंने मुझ-जैसे शक्तिशाली व्यक्तित्व का वैषम्य के लिए ही उपयोग किया है। मेरे चरित्र की श्यामता प्रेमशंकर के व्यक्तित्व को उज्ज्वलतर रूप में प्रस्तुत करे, यही मानो मेरा उपयोग है। इतना ही नहीं, उन्होंने नायक के गौरव को भी मुझसे छीनने का प्रयत्न किया है। प्रेमाश्रम का कथा-विकास साक्षी है कि उसके संपूर्ण जीवन-क्षेत्र को मेरा ही महान् व्यक्तित्व आच्छादित किए हुए है। मैं ही उसकी प्रमुख घटनाओं का सूत्रधार हूँ। परन्तु अंत में जाकर साफ तौर से उपन्यासकार की नीयत विगड गयी है और बीच में ही मेरा गला घोटकर उसने प्रेमशंकर-जैसे दुर्बल व्यक्ति को नायक पद पर आसीन कर दिया है। उपन्यासकार मेरे प्रति निराधार द्वेष का दोषी है।

मेरा दूसरा अभियोग, जो किसी अंश तक पहले अभियोग से ही संबद्ध है, यह है कि उपन्यासकार नीतिवादी है। वह स्थूल नीति-विधान में इतना अधिक विश्वास करता है कि मानव-चरित्र को समझने में भूल कर जाता है। साथ ही उसकी नीति भी आज पुरानी पड गयी है। देश-काल के अनुकूल उसमें शक्ति नहीं है। वह आज भी कर्म के सत्-असत् होने की कसौटी उसके परिणाम को न मानकर हिंसा-अहिंसा को मानता है। आत्मार्थ आज भी उसकी दृष्टि में भयंकर पाप है, आज भी वह सारे समाज को त्याग और तपस्या का पाठ पढ़ाने का साहस करता है। इसका परिणाम यह है कि वह फूक-फूककर पैर रखने वाले नीतिवादियों को ही गौरव का भागी समझता

है; मुझ-जैसे जीवट के आदमी के चरित्रबल को समझने की सामर्थ्य उसमें नहीं है। अतएव उसने अपनी दुर्बलताओं को छिपाने के लिए मेरा पग-पग पर अपमान किया है।

मेरा तीसरा अभियोग यह है कि कलाकार के उच्चासन के लोभी ये महाशय मनोविज्ञान के इस युग में भी काव्य-न्याय में विश्वास करते मालूम पड़ते हैं, परंतु न्याय की भी इनकी परिभाषा अत्यंत संकुचित और एकांगी है। इनको अपने विचारों के प्रति अनुचित पक्षपात है। ये इतने असहिष्णु हैं कि यदि कोई व्यक्ति इनसे सहमत नहीं है तो वह निश्चय ही उनकी दृष्टि में घोर पापी और इस कारण दंडनीय बन जाता है। इसीलिए जिस किसी को भी ये अपने सिद्धांतों के अनुकूल बनाने में असमर्थ रहते हैं, उसी पर इनके न्यायदंड का निर्मम प्रहार होता है। अपने जीवनादर्श महात्मा गांधी की भांति ये भी पुतलियों से खेलना चाहते हैं और स्वतंत्र विचारशील सबल व्यक्तित्वों को सहन नहीं कर सकते। उपन्यास के सभी व्यक्तियों को इन्होंने उचित या अनुचित ढंग से अपनी नीति को मानने के लिए विवश किया है। मेरा और मनोहर का यही अपराध था कि हमने उनकी इस क्लीब नीति का विरोध किया। बस, इसीलिए हमको कठिन दंड भोगना पड़ा।

मेरा चौथा अभियोग यह है कि श्री प्रेमचंद महोदय ने द्वेष से अंघे हूँकर मेरे चरित्राकन में जिस झेली का अनुकरण किया है वह जितनी अनुचित है उतनी ही अस्वाभाविक भी। उनका उद्देश्य यही रहा है कि स्वाभाविक या अस्वाभाविक रीति से मुझको नीचा दिखाया जाए। इसके लिए वे बार-बार मेरे चरित्र की कालिमा को खूब गहरे रंग में लोगों के सम्मुख रखते हैं। ऐसा करते हुए उन्हें यह भी ध्यान नहीं रहता कि इस प्रकार वे प्रायः परस्पर विरोधी बातें कह रहे हैं। इसीलिए मेरे चरित्र-चित्रण में विरोधी तत्वों का अस्वाभाविक मिश्रण है। कारण यह है कि गांधीवादी होने के कारण प्रेमचंद जी मानवात्मा की एकांत पवित्रता पर विश्वास करते हैं, दूसरी ओर सिद्धांत में मतभेद होने के कारण स्वयं उनका ही हृदय मेरे प्रति निर्मल नहीं है। उनको मेरे व्यक्तित्व से घृणा है, इसीलिए सिद्धांत की झोक में बार-बार मेरे चरित्र का शुभ्र पहलू दिखाने का प्रयत्न करते हुए भी उनकी लेखनी हृदय की प्रेरणा से तुरंत उनके अपने कलुष को ही चित्रित कर उठती है। लेखक ने कहीं भी मेरे हृदय की कोमल वृत्तियों को उभरने नहीं दिया। इतना ही नहीं, वे सदैव मेरे प्रयत्नों के साथ खिलवाड़ भी करते रहे हैं। सफलता को उन्होंने मेरे जीवन की मृगतृष्णा बना दिया है। मैं अपने चरित्र और बृद्धिबल के सहारे जीवन-संघर्ष में विजय प्राप्त करता हूँ, परंतु दुर्दैव की भांति पीछे पड़ा हुआ यह मेरा भाग्य-विधाता होठों के छूते-छूते ही प्याला छीन कर फेंक देता है। मुझको विफल करने की धुन में वह प्रायः यह भी भूल जाता है कि ऐसा स्वभाविक भी है या नहीं—परिस्थितियों की गति उसके अनुकूल भी है या नहीं, इसकी उपन्यास-सम्राट् को चिंता ही नहीं रहती।

मेरा अंतिम और सबसे बड़ा अभियोग यह है कि इन्होंने मुझे बरबस आत्म-हत्या के घृणित अभिशाप का भागी बनाया, जो मेरे प्राणवान् व्यक्तित्व के सर्वथा

प्रतिकूल है। मेरे हृदय में जीवन के प्रति असीम अनुराग है। जीवन के उपभोग के लिए मेरे मन में सदैव अदम्य उत्साह रहा है। मैंने एक पुरुषार्थी की भांति जीवन की विषमताओं को पदाक्रांत किया है। जीवन में एक बार भी मैंने उनके सम्मुख मस्तक नहीं झुकाया। बस, इसीलिए मेरे जन्मदाता ने मुझे जाकर गंगा में डुबो दिया, क्योंकि मैं उनकी इच्छा कादास नहीं बन सका ? अनेक प्रकार के उचित-अनुचित उपायों का अवलंबन करने के बाद भी जब वे हार गये तो अंत में उन्होंने मेरे ऊपर अपने उसी ब्रह्मास्त्र का प्रयोग किया जो उनका अंतिम साधन है। जब कभी वे अपने किसी भी भाव-ज्ञात को वश में नहीं कर सकते तो उसका गला घोट देते हैं। उन्होंने यह पाप सदैव और सर्वत्र किया है। मैं अपने पक्ष में अनेक साक्षिया उपस्थित कर सकता हूँ। पर यहाँ केवल मनोहर की ही साक्षी काफी होगी। मनोहर जीवन-भर मेरा शत्रु रहा। परंतु वह भी मेरी तरह जीवट का आदमी है, और इसीलिए एक ही दंड का समभागी होने के कारण मुझे विश्वास है कि वह मेरे पक्ष का समर्थन करेगा।

इन्हीं अत्याचारों को दृष्टि में रखते हुए मैं अंत में श्रीयुत प्रेमचंदजी को अन्याय, पक्षपात, मानहानि और हत्या का अपराधी ठहराता हूँ और न्याय, मानवता एवं कला के नाम पर हंस-बाहिनी जगदंबा वीणापाणि के चरणों में प्रार्थना करता हूँ कि मेरे साथ नीर-क्षीर न्याय का पालन करते हुए इन स्वयं-भू उपन्यास-सम्राट् को लण्डा-कलाकारों के इस पुनीत लोक से निर्वासित कर मंचवीर प्रचारको और उपदेशको की अधोभूमि में भेज दिया जाए, जिससे मेरे रक्त के बदले में इनका जरा-मरण के भय से मुक्त यशःशरीर एकदम नष्ट हो जाए।

×

×

×

भगवती वीणापाणि—महाप्रतिहार को आदेश होता है कि वह मनोहर को साक्षी-रूप में उपस्थित करे।

[महाप्रतिहार मस्तक झुकाये नम्रतापूर्वक बाहर जाता है और मनोहर के पीछे-पीछे उसी विनीत, गंभीर मुद्रा में उपस्थित होता है।]

मनोहर—माता सारदा की जय हो।

वीणापाणि—मनोहर ! तुम्हारा वादी ज्ञानसंकर और प्रतिवादी श्रीयुत प्रेमचंद से परिचय है ?

मनोहर—हा, भगवती ! एक मेरे मालिक, दूसरे मेरे जन्मदाता हैं।

वीणापाणि—शपथ करो कि ब्रह्मलोक के इस न्यायालय को एक भी असत्य शब्द से कलुषित न करोगे।

मनोहर—मा, मैं मानवता की सौगंध खाकर कहता हूँ कि भगवती के सामने मुह से एक बात भी झूठ नहीं निकालूँगा।

वीणापाणि—अच्छा तुम वादी और प्रतिवादी के पारस्परिक सवधो के विषय में क्या जानते हो ?

मनोहर—भगवती, मेरी ही तरह वादी के प्रतिवादी ही जन्मदाता है। ज़िदगी-भर मैंने बावू ज्ञानसंकर से लड़ाई लड़ी, पर मैं इस बात के लिए सचाई का गला

कैसे घोटूं । मैंने उनकी नीति का विरोध किया, पर उनके पुरसारथ का मैं हमेशा कायल रहा । उन जैसा आदमी मैंने अपनी जिंदगी-भर में दूसरा नहीं देखा—जन्म-भर वे विपदाओं से लड़ते रहे । मुसीबी ने आगे-पीछे से उन पर वार किये, पर वह मेरा सेर अपनी ही धुन में मस्त रहा ।

वीणापाणि—तुम्हें भी प्रतिवादी के विरोध में कोई अभियोग उपस्थित करना है ।

मनोहर—कैसे बताऊं मा, सरम लगती है । अपने माई-बाप के खिलाफ कैसे जवान खोलू, पर सच्ची बात कहने की सौगंध खा चुका हूँ—तुमसे क्या छिपाऊं ? मुसीबी को जीवट के आदमियों से कुछ बैर है । वे चाहते हैं कि हर एक आदमी उनकी तरह दम्बू बना रहे । मैं जब तक उनकी बात मानता रहा, वे मुझसे खुस रहे । पर जब मैं महारिया की बेइज्जती देख आपे से बाहर हो गया तो उन्होंने मेरे ही हाथों से जेल में मेरा गला घुटवा दिया ।

वीणापाणि—प्रतिवादी के पास इन अभियोगों का क्या उत्तर है ?

प्रेमचंदजी—कल्याणी की जय हो ! अगर अपराध क्षमा हो तो मैं कचहरी की भ्राम-फहम भाषा में अपना इजहार दूँ । मुझे कृत्रिम भाषा बोलने का अभ्यास नहीं है ।

वीणापाणि—प्रतिवादी को आज्ञा होती है कि जिस प्रकार की भाषा का चाहे उपयोग करे । परंतु किसी सांस्कृतिक भाषा को कृत्रिम कहना उस संस्कृति के प्रति अपराध करना है । अतएव पहले उसे न्यायालय से इस अपराध की क्षमा मागनी चाहिए ।

प्रेमचंदजी—मेरा आशय यह नहीं था । फिर भी मैं अपने लफ्जों को वापस लेता हूँ ।

वीणापाणि—प्रतिवादी अपना वक्तव्य प्रारंभ करे ।

प्रेमचंदजी—कल्याणी । मेरे खिलाफ पांच इल्जाम लगाये गये हैं । साधारणतः मुझे उनको सुनकर तकलीफ होती, लेकिन चूंकि मैं मानव-चरित्र का ज्ञाता हूँ, इसलिए बाबू ज्ञानशंकर की मनोवृत्ति समझने में मुझे कोई मुश्किल नहीं हो रही । खैर, मैं इनका एक-एक करके जवाब देता हूँ ।

मेरे खिलाफ पहला जुर्म यह है कि मैं यथार्थवाद का दंभ भरते हुए भी आदर्श-भीरु हूँ । मेरा तथ्य-दर्शन पर कोई अधिकार नहीं, इसलिए मैं अपनी आदर्श नीति का प्रोपेगेंडा करता हूँ ।

जहां तक मुझे याद है, मैंने कभी नहीं कहा कि मैं यथार्थवादी या आदर्शवादी हूँ, और न मेरी निगाह में इन लफ्जों का कोई विशेष मूल्य है । मेरे पास आखें और दिमाग दोनों हैं—आखों से मैं जीवन की वास्तविकता को देखता हूँ, दिमाग से न सिर्फ उनके विषय में चिंतन और मनन ही करता हूँ बल्कि उनका समाधान करने का प्रयत्न भी करता हूँ । लिहाजा मेरे साहित्य में यथार्थ और आदर्श दोनों गले में बांधे डालकर चलते हैं । मैंने यथार्थ में जो विषमताएँ देखी उन पर विवेकपूर्वक मनन किया, और उनका जो समाधान मुझे मिला वही मेरा आदर्श बन गया । इसलिए

मेरा आदर्श यथार्थ की आधारभूमि पर ही खड़ा हुआ है, वह कोरी कल्पना या भावुकता की सृष्टि नहीं है।

जीवन के प्रवाह मे आँखें मूंदकर बह जाना कहां की बुद्धिमानी है। ईश्वर ने मनुष्य को बुद्धि इसलिए दी है कि वह उसका हृदय के साथ-साथ उपयोग करे और जीवन की गुंथियों को सुलझाता हुआ अपना मार्ग प्रशस्त करे। साहित्य की सार्थकता भी ठीक यही है। मेरा अपना दृष्टिकोण सदैव यही रहा है और मैंने बिना किसी संकोच के अपने साहित्य मे इसका सर्जुमा किया है। मैं आधुनिक जीवन की विषमताओं का एकमात्र समाधान त्याग और प्रेम समझता हूँ। आज का भौतिक जीवन प्रवृत्ति के अतिचार से तडप उठा है : उसमे निवृत्ति के लिए गुंजायश नहीं है। इसलिए वह संतुलन खो बैठा है। आज त्याग और प्रेम ही उसे फिर स्थापित कर सकते हैं। प्रेमशंकर के जीवन मे यही संतुलन पाया जाता है। इसीलिए वह विजयी हुआ है। और ज्ञानशंकर भौतिक सुख की लालसा मे अंधे होकर इसी को खो बैठे हैं। इसलिए वे ज़िदगी-भर बाज़ी हारते रहे हैं। यह उनकी नादानी है कि वे अपने को प्रेमशंकर से ज्यादा जीवट का आदमी समझते हैं। जीवन का मोह ही तो पुरुषार्थ नहीं है—उसके लिए संयम और आत्मबल की जरूरत है।

दूसरा इल्ज़ाम मेरे ऊपर यह है कि मैं नीतिवादी हूँ और मेरी नीति पुरानी पड गयी है।

जैसा मैंने अभी अर्ज किया, मैं नीति मे विश्वास करता हूँ—विषमताओं का समाधान नीति ही तो है। लेकिन नीति और रुढ़ि मे फर्क है। नीति जीवन की विषमताओं के समाधान का ही दूसरा नाम है। इससे ही हमारा जीवन चलता है। हा, उसे रुढ़िबद्ध कर लेना दरअसल भूल है। लेकिन यह सोचना कि समाज का जीवन बिना मॉरल्स के कायम रह सकता है, उससे भी बड़ी भूल होगी। मैंने अपनी दृष्टि हमेशा वर्तमान की समस्याओं और उनके समाधान पर ही रखी है। मैंने भारत के स्वर्ण-युग के सपने कभी नहीं देखे, हमेशा वर्तमान की समस्याओं से ही ताकत आजमाई है। लिहाज़ा मेरी नीति विवेक पर ही अवलंबित है। और, इसीलिए उनमे न परंपरा की दुहाई है, न धर्मशास्त्रों की।

ज्ञानशंकर की तरह मरा भी भौतिक जीवन पर अखंड विश्वास है। फर्क सिर्फ यह है कि बाबू ज्ञानशंकर आग मे आग बुझाना चाहते हैं, मैं पानी के छोटो को काम मे लाना चाहता हूँ। वय, यही मेरा कसूर है।

अब तीसरा इल्ज़ाम सुनिये। मुद्दई को शिकायत है कि मैं काव्य-न्याय मे विश्वास करता हूँ।

इसका जवाब यह है कि जहाँ तक काव्य-न्याय के स्थूल रूप मे संबंध है, मैं समझता हूँ कि ऐसी हिमाकत मैं कभी नहीं करता। अगर ऐसा होता तो गायत्री की आत्महत्या क्यों होती। लेकिन सूक्ष्म रूप मे मेरा यह निश्चित मत है कि संपूर्ण विश्व-विधान के पीछे, उसके अणु-अणु मे विधाना का न्याय काम कर रहा है। साहित्य जीवन का चित्र है। अतएव इस न्याय की सत्ता साहित्य से भी मान्य होनी चाहिए। न्याय

का अर्थ है नियम, और प्रकृति का यह नियम है कि जो जीवनप्रद है वह सत् है क्योंकि जीवन सत् है और जो जीवन का घातक है वह असत् है। इसलिए प्रेम सत् है; हिंसा असत् है। प्रेम स्थायी रहेगा, हिंसा का नाश हो जाएगा। मैं जीवन और साहित्य दोनों में इस न्याय का कायल हूँ।

आगे मुद्दई कहता है कि मेरे चरित्राकन में पूर्वापर विरोध है। एक ओर गांधीवादी होने के नाते मैं मानव-हृदय की स्वाभाविक पवित्रता पर एतकाद करता हूँ, दूसरी ओर खुद मेरा ही दिल मुद्दई की तरफ से साफ नहीं है। लिहाजा मैंने उसकी खूबियों की ओर इशारा करते हुए भी उनको उभरने का मौका नहीं दिया, और न उसे कभी अपने उद्देश्यों में कामयाब ही होने दिया।

मुझे अफसोस है, मुद्दई को अपनी बाबत इतना मुगलता है। वह अपनी खामियों को नहीं पहचानता। यह मैं भी मानता हूँ कि उसमें खूबियाँ हैं, लेकिन उसमें स्वार्थ इतना ज्यादा है कि वह उसकी खूबियों को उभरने का मौका नहीं देता। और, रही कामयाब न होने की बात, तो उसके लिए भी बाबू ज्ञानशंकर खुद ही जिम्मेवार है। उनमें बुद्धि-बल है, पुरुषार्थ है, जीवन के लिए प्रेम है; लेकिन आत्म-बल नहीं है। इसलिए वे मौके पर अकसर अपने हाथ से ही अपने पाव में कुल्हाड़ी मार लेते हैं। राय कमलानंद के सामने वह एक घमकी में ही सब कुछ उगल बैठे। दरअसल उन जैसा स्वार्थी आदमी आत्मबल लाएगा कहा से ?

आखिरी इलजाम और भी सगीन है। बाबूजी फर्माते हैं कि मैंने उनका जबरन गला घोट दिया। उनको आत्महत्या करने पर मजबूर किया। वे खुद मरना नहीं चाहते थे।

मेरा खयाल था कि इसके लिए वादी मेरा अहसान मानेगा, लेकिन देखता हूँ कि उसने उल्टा मेरे ऊपर दावा कर दिया है। क्या मैं पूछ सकता हूँ कि जिस इमारत को उन्होंने इतनी मेहनत से बनाकर खड़ा किया उसको एक पल में ढहते देखकर खुदकुशी के अलावा वे और क्या कर सकते थे ? मैं समझता हूँ कि उस वक्त मृत्यु ही उनके लिए वरदान थी।

बस, मुझे अपनी सफाई में और कुछ अर्ज नहीं करना है।

बीणापाणि—न्यायमंत्री को आदेश होता है कि वे अभियोग की सार्थकता पर प्रकाश डालें।

न्यायमंत्री—भगवती की जय हो ! मैंने अत्यंत ध्यानपूर्वक वादी और प्रति-वादी की युक्तियों को सुना।

अभियोग का विश्लेषण करने पर मैं इस निष्कर्ष पर पहुंचा हूँ कि यद्यपि प्रत्यक्ष रूप में उनकी संख्या पांच है—और एक-एक अभियोग के अंतर्गत कुछ और छोटे-मोटे अभियोगों की ओर संकेत भी है—परंतु वास्तव में वे सभी पहले एक अभियोग की ही परिधि में आ जाते हैं। प्रतिवादी के विरुद्ध अभियोग यही है कि उसका तथ्य-दर्शन पर पूर्ण अधिकार नहीं है। वह जीवन के तथ्य को पूर्णतः नहीं समझ सका। वह जीवन के समग्र रूप से—उसकी समस्त विभीषिकाओं के साथ समझौता

नहीं कर पाया। इसीलिए वह यथार्थ से संतोष न कर सदैव आदर्श की उपासना करता रहा है। यथार्थ से संतोष न करना वास्तव में यथार्थ को समझने में त्रुटि करना है। जिसको यथार्थ का अनुभव हो जाता है वह आदर्श की चिंता नहीं करता—वह तो जीवन के अंतिम सत्य को प्राप्त कर लेता है। ऐसा ही तथ्यदर्शी कवि मनीषी कहलाता है। प्रेमचंद जी जीवन को इतनी गहराई में जाकर नहीं देख सके। बादी का अभियोग इसी बिंदु पर आकर केंद्रित होता है। उसने अपने प्रति जिन अत्याचारों का वर्णन किया है वे सभी अत्युक्तिपूर्ण होते हुए भी सर्वथा निराधार नहीं हैं, क्योंकि उसने अपने पहले ही वाक्य में प्रतिवादी के सबसे दुर्बल अंग पर चोट दी है। इसका उत्तर उनके पास कोई नहीं है।

बीणापाणि—उपस्थित सम्य सम्राज ! हमने बादी, प्रतिवादी एवं न्यायमंत्री तीनों के वक्तव्यों पर मनन किया। हम न्यायमंत्री के इस अभिमत से कि प्रतिवादी के पास पहले और केंद्रीय अभियोग का कोई संतोषजनक उत्तर नहीं है, पूर्णतया सहमत हैं।

वास्तव में वे जीवन-तथ्य को समग्र रूप में ग्रहण नहीं कर पाये। उन्हें उसकी वास्तविकता से पूर्ण सहयोग नहीं है। वे उसकी विषमताओं को स्वस्थ रूप में ग्रहण करने में असमर्थ हैं। अतएव कहीं-कहीं वे वास्तव में बादी के प्रति अपराध कर बैठे हैं।

निदान हमारा न्याय-विचार हमें बाध्य करता है कि प्रतिवादी को उचित दंड दिया जाए। हमारा आदेश है कि आज से श्रीयुत प्रेमचंदजी लण्डा-कलाकारों की प्रथम श्रेणी को छोड़कर द्वितीय श्रेणी में आसन प्राप्त करें।

आज की परिषद् समाप्त की जाती है।

सब उठकर समवेत स्वर में गाते हैं।

जय हो !

जय बीणापाणिऽऽ !

जय शब्दमूर्ति कल्याणीऽऽ !

जय हो !

(पर्दा गिरता है)

डॉ० श्यामसुंदरदास की आलोचना-पद्धति

बाबू श्यामसुंदरदास ने यो तो अनेक आलोचना-ग्रंथ लिखे हैं—परंतु उनकी आलोचना-पद्धति का विश्लेषण करने के लिए हम 'साहित्यालोचन' के परिवर्द्धित संस्करण और 'हिंदी भाषा और साहित्य' को आधार मानकर चल सकते हैं। 'साहित्यालोचन' में उसके सैद्धांतिक रूप की चरम परिणति है और 'हिंदी भाषा और साहित्य' में व्यावहारिक रूप की। इस प्रकार इन दोनों ग्रंथों में बाबूजी का आलोचक रूप संपूर्ण हो जाता है।

काव्य-सिद्धांत

बाबूजी के सिद्धांतों में पूर्व और पश्चिम दोनों ही की स्वीकृति है—कला, साहित्य, कविता, उपन्यास, कहानी, निबंध आदि का विवेचन सर्वथा पश्चिमीय पद्धति पर है—नाटक, आलोचना और शैली के विवेचन में पश्चिमीय और पूर्वीय दोनों साहित्यशास्त्रों का आधार ग्रहण किया गया है, रस का विवेचन मुख्यतः भारतीय परंपरा के अनुसार है। इससे स्पष्ट है कि पौरस्त्य सिद्धांतों की अपेक्षा बाबूजी पर पाश्चात्य सिद्धांतों का प्रभाव कहीं अधिक है, इसीलिए उन्होंने निर्विवाद ही कविता को कला मान लिया है। कला में कविता का अंतर्भाव सर्वथा पश्चिमीय सिद्धांत है—जिसका सूत्रपात जर्मन दार्शनिक हीगेल ने किया था। भारतीय साहित्यशास्त्र काव्य को कला से सर्वथा पृथक् रखकर देखता आया है। कला का स्थान हमारे यहाँ काव्य की अपेक्षा अत्यंत निम्न रहा है—काव्य का संबंध जहाँ अभौतिक रसचेतना से है, वहाँ कला का संबंध भौतिक जीवन-विलास से है। इसीलिए एक को जहाँ ब्रह्मानंद-सहोदर की पदवी दी गयी है, वहाँ दूसरे को नागरिक जीवन का शृंगार-मात्र माना गया है। आज भी भारतीय दृष्टिकोण काव्य को कला के अंतर्गत मानने को प्रस्तुत नहीं है। प्रसादजी और शुक्लजी के मतव्य प्रमाण है—दोनों ने अत्यंत सबल शब्दों में हीगेल के मत का तिरस्कार किया है।

प्रसाद—काव्य की गणना विद्या में थी—और कलाओं का वर्गीकरण विद्या में था। × × × × कला से जो अर्थ पाश्चात्य विचारों में लिया जाता है, वैसा भारतीय दृष्टिकोण में नहीं।

—काव्य और कला

शुक्ल—× × × × कलाओं के सबब में, जिनका लक्ष्य केवल सौंदर्य की अनुभूति उत्पन्न करना है, यह मत बहुत ठीक कहा जा सकता है। इसी से ६४

कलाओं का उल्लेख हमारे यहाँ कामशास्त्र के भीतर हुआ है। पर काव्य की गिनती कलाओं में नहीं की गई।
—रसात्मक बोध के विविध रूप

इसके विपरीत बाबूजी ने कोई शका ही नहीं उठाई। उन्होंने ज्यो-का-स्यो पश्चिमीय सिद्धांत स्वीकार कर लिया है। वे वास्तव में हीगेल तक पहुँचे भी नहीं हैं। हडसन और वर्सफोल्ड को ही प्रमाण मानकर उपर्युक्त तथ्य को ग्रहण कर बैठे हैं।

सामान्यतः बाबूजी रसवादी ही है—आपने स्पष्ट रूप से अनेक प्रसंगों में जीवन और काव्य में भावों की महत्ता स्वीकृत की है—

“ऊपर के विवेचन का सारतत्त्व इतना ही है कि साहित्य का सबंध मनुष्य के मानसिक व्यापार से है और उस मानस-व्यापार में भी भाव की प्रधानता रही है... यह भी हम भली भाँति जानते हैं, कि कर्म तो प्रत्यक्ष व्यवहार में दीख पड़ता है; ज्ञान जन्म देता है दर्शन विज्ञान आदि शास्त्रों को, और भाव का संबन्ध होता है साहित्य के सुकुमार जगत् से। इसी से साहित्य में भाव की प्रधानता रहती है।” साहित्य में रसवाद वास्तव में सबसे अधिक मान्य सिद्धांत है। यूरोप के साहित्यशास्त्र में प्रायः तीन प्रकार के मूल्यों का प्रचलन रहा है—एक क्लासिकल जिनमें शांति और गंभीरता का प्राधान्य था, दूसरे रोमांटिक जिनमें वैचित्र्य और आवेश की प्रभुता थी—और तीसरे बौद्धिक मूल्य जो इस युग की सृष्टि हैं और आज अपेक्षाकृत अधिक लोकप्रिय भी हो रहे हैं। इनमें पहले दो तो निश्चित रूप से रसवाद के अंतर्गत आ जाते हैं—एक काव्य की आत्मा गंभीर एवं शांतिमय आनंद को मानता है और दूसरा उत्तेजना तथा आवेशपूर्ण आनंद को। परंतु दोनों ही निश्चित रूप से बुद्धितत्त्व की अपेक्षा रागतत्त्व पर बल देते हैं—और इस प्रकार ये नवीन बुद्धिवादियों के वर्ग से सर्वथा पृथक् हैं जिनका लक्ष्य रागात्मक आनंद न होकर बौद्धिक उत्तेजना ही है। भारतीय काव्यशास्त्र के इतिहास में भी अलंकार-संप्रदाय और कुछ अंशों में ध्वनि-संप्रदाय ने भी राग की अपेक्षा कल्पना-तत्त्व को अधिक महत्त्व दिया था—परंतु धीरे-धीरे रसवाद ने उनको आच्छादित कर लिया। हिंदी के आरंभ से ही रसवाद का प्रभुत्व रहा है—आधुनिक आलोचना में भी कुछ अति-प्रेमी प्रयोगवादियों को छोड़कर एक स्वर से रसवाद की ही प्रतिष्ठा है। यह दूसरी बात रही कि रस के स्वरूप के विषय में आधुनिक पंडितों के मत भिन्न-भिन्न हैं। बाबूजी रस अथवा काव्यानंद को प्राकृतिक आनंद से केवल मात्रा में ही नहीं बरन् प्रकार में भी भिन्न मानते हैं : “तथापि यह भी हम जानते हैं कि दोनों में बड़ा भेद है—केवल मात्रा में नहीं, प्रकार में भी। प्राकृतिक आनंद से काव्यानंद भिन्न होता है।” उन्होंने उसके लिए अलौकिक और ब्रह्मानंद-सहोदर दोनों ही विशेषणों का प्रयोग किया है—परंतु उनका अर्थ विवेक-संस्मृत और वैज्ञानिक रूप में किया है। अलौकिक से तात्पर्य इस लोक में परे का नहीं है—और न असाधारण अथवा असामान्य का। उन्होंने यह स्पष्ट कर दिया है कि बिना प्राकृतिक आनंद की भावना के काव्यानंद नहीं मिलता, प्राकृतिक अनुभूति ही अलौकिक अनुभूति का आधार बनती है। इस प्रसंग में वे पं० केशवप्रसाद मिश्र की

ही तरह अलौकिक का अर्थ अति-प्राकृतिक (Super-natural) अथवा असामान्य (Extra-ordinary) न मानकर पर-प्रत्यक्ष-गम्य (Super-sensuous) ही मानते हैं। और स्पष्ट शब्दों में :

१. काव्यानन्द इसी लोक का अनुभव है; उसका आधार निश्चय ही ऐंद्रिय अनुभव है।

२ परंतु वह स्वयं ऐंद्रिय अनुभव नहीं है, वह इंद्रियातीत (Super-sensuous) अनुभव है।

३. यह अनुभव पर-प्रत्यक्ष-गम्य है। पर-प्रत्यक्ष मन की सत्-प्रधान उस अवस्था को कहते हैं जिसमें वितर्क अथवा अपने-पराये का ज्ञान तथा अनुभव नहीं रहता। इस प्रकार पर-प्रत्यक्ष-गम्य अनुभव से, एक प्रकार से, साधारणीकृत अनुभव का ही अभिप्राय है।'

कहने की आवश्यकता नहीं कि यह विवेचन सर्वथा भारतीय काव्यशास्त्र के अनुकूल है और इसमें उसी के गुण-दोष वर्तमान हैं। उपर्युक्त विश्लेषणों में से 'पर-प्रत्यक्ष-गम्य' काव्यानन्द के केवल प्रकार की ओर संकेत करता है, और 'इंद्रियातीत' अभावात्मक है। ये दोनों मिलकर भी रस के स्वरूप की वैज्ञानिक व्याख्या नहीं कर पाते पहला वर्णनात्मक है, दूसरा निषेधात्मक। इस प्रकार सार केवल यही रह जाता है कि काव्यानन्द एक विशिष्ट अनुभव है जो इंद्रियों से परे है। परंतु 'विशिष्ट' और 'इंद्रियों से परे' पद भी तो व्याख्या चाहते हैं। 'इंद्रियों से परे' का एक स्पष्ट अर्थ 'आध्यात्मिक' हो सकता है—किंतु यह अर्थ यहां पर निश्चय ही अभिप्रेत नहीं है क्योंकि काव्यानन्द को शुद्ध आध्यात्मिक अनुभव कही नहीं माना गया। स्थूल दृष्टि से दूसरा अर्थ 'बौद्धिक' भी किया जा सकता है, परंतु वह भी यहां निर्दिष्ट नहीं है। इस प्रकार यह विश्लेषण अभाव का द्योतक-भर ही रह जाता है, वास्तविक रूप को स्पष्ट नहीं कर पाता। इसी को अनिवर्चनीय भ्रादि शब्दों से व्यक्त करना अपनी बौद्धिक पराजय स्वीकार कर लेना है। काव्यानन्द की यह विशिष्टता एवं अतींद्रियता आज के मनोविज्ञान को सर्वथा अमान्य है। इसके प्रमाण में हम प्रसिद्ध मनोविज्ञानी आलोचक आर्दो ए० रिचर्ड्स का एक सबल तर्क उपस्थित करते हैं, जिसका आशय कुछ इस प्रकार है :

काव्यानुभूति को यदि विशिष्ट अनुभव मान लिया जाय तो फिर भी प्रश्न यह उठता है कि उसका माध्यम क्या है ? क्या उसके लिए किसी विशिष्ट इंद्रिय अथवा अनुभूति-संस्थान की कल्पना की जायगी ?

काव्य के उद्देश्य के विषय में बाबूजी का दृष्टिकोण गंभीर और व्यापक है। काव्य की सिद्धि आप केवल मनोरंजन में नहीं मानते और इसीलिए लोकप्रियता को

१. 'साहित्यालोचन' में बाबू साहब ने पर-प्रत्यक्ष गम्य (Super-sensuous) को साथ-साथ दे दिया है, इससे दोनों के विषय में एक-दूसरे के पर्याय होने का भ्रम हो सकता है। परंतु एक ही वस्तु के विशेषण होते हुए भी ये दो भिन्न अर्थों का बोध कराते हैं।

उसकी गौरव-कसौटी मानने से साफ इनकार करते हैं। काव्य की सिद्धि आनंद की स्फूर्ति द्वारा भावनाओं के उन्नयन और परिष्कृति में है—इसी दृष्टि से वह लोक-हित में सहायक होता है।

आनंद को बाबूजी ने मूल लोक-हित माना है—और उसको रूढिबद्ध नियमित लोक-हित से निश्चयपूर्वक पृथक् दिखाया है :

“पर केवल सौंदर्य से मुग्ध होकर, अथवा आनंदपूर्ण एक झलक पाकर भी काव्य-रचना की जा सकती है और की गई है। वह सौंदर्य अथवा वह आनंद-झलक उस काल में आकर स्वयं लोक-हित बन जाती है, और काव्य के लिए यही मूल लोक-हित है। काव्य तथा कला के संख्याहीन रूपों को देखते हुए और उसके प्रभाव को समझते हुए किसी रूढिबद्ध नियमित लोक-हित को हम काव्य या कला का अंग नहीं मान सकते।”

उन्होंने काव्य और आचार के संबंध को स्वीकार अवश्य किया है—परंतु उसको अधिक दृढ़ और अनिवार्य नहीं बनाया। शुक्लजी के काव्यालोचन में नीति के बंधन अत्यंत सुदृढ़ और कठोर हैं—वहां लोक-धर्म के प्रतीक शिव का प्रभुत्व है, सत्य और सुंदर दोनों उसके पीछे हैं। परंतु बाबूजी ने सुंदर और सत्य को काव्य के लिए अनिवार्य माना है, शिव की अनिवार्यता पर प्रश्नवाचक चिह्न लगा दिया है। धार्मिक आदेशों अथवा नीति-विधान को काव्य की सिद्धि मानने वाले आलोचकों की रुचि को उन्होंने स्पष्ट रूप से निकृष्ट माना है—“उनका सार अर्थ यही जान पड़ता है कि ऐतिहासिक दृष्टि से कला और आचार, कला और धर्म, कला और दार्शनिक परंपरा का परस्पर बड़ा घनिष्ठ संबंध स्वीकार करना चाहिए। परंतु इतिहास के इस निष्कर्ष के विपरीत कुछ अद्भुत प्रकार के तथाकथित आदर्शवादी समीक्षक कलाओं के वास्तविक सत्य को न समझकर धार्मिक विचार से उनकी तुलना करते हैं। उनके लिए धार्मिक आदर्शों का शुष्क रूप ही श्रेष्ठ कला का नियता तथा मापदंड बन जाता है। ये कला-समीक्षक किसी सुंदरतम सुगठित मूर्ति का नग्न सौंदर्य सहन नहीं कर सकते, न उस कला-सत्य का अनुभव कर सकते हैं, जो उस नग्नता से स्फुटित हो रहा है। उनमें कल्पना का इतना अभाव होता है कि कलाओं की भाव-व्यंजना उनके लिए कोई अर्थ नहीं रखती। वे केवल उनके बाह्य रूप को ही अपने रूढिबद्ध आचार-विचारों की कसौटी पर कसते हैं।”

यही कारण है कि शुक्लजी जहां ‘कला कला के लिए’ सिद्धांत को सहन भी नहीं कर सकते, वहां श्यामसुंदरदासजी थोड़ा व्यापक और विवेकसम्मत रूप देकर उसे स्वीकार कर लेते हैं। इसमें सदेह नहीं कि वे डॉ० ब्रैडले अथवा मि० क्लाइव वेल की तरह कला की दुनिया को एक नयी, अपने में पूर्ण एवं स्वतंत्र सृष्टि नहीं मानते—परंतु वे कला पर किन्हीं बाहरी मूल्यों का आरोपण करने के विरुद्ध हैं। ‘कला कला के लिए’ सिद्धांत में कला के आनंद-पक्ष पर ही बल दिया गया है—इस दृष्टि से वह भारतीय रसवाद के अनुकूल है, यही उनका मत है; और इसीलिए वे उसको विशेष आपत्तिजनक नहीं मानते। हा, हठवादियों के ‘वैचित्र्यवाद’ का वे घोर विरोध करते हैं।

मौलिकता

बाबू श्यामसुन्दरदास ने काव्य के सभी अंगों का विस्तृत विवेचन किया है और पूर्व तथा पश्चिम के प्रायः सभी समीक्षा-सिद्धांतों पर दृष्टिपात किया है। परंतु उनकी मौलिकता पर अनेक बार और अनेक प्रकार से आपत्ति उठाई गई है। शुक्लजी ने अपनी अमोघ सव्यंग्य शैली में उनके साहित्यालोचन को संकलन कहा है। जहां तक नवीन विचारों तथा काव्य-सिद्धांतों की उद्भावना का प्रश्न है, बाबूजी क्या हिंदी का कोई भी आलोचक या विचारक इस श्रेय का अधिकारी नहीं है। विदेश के भी आधुनिक साहित्य-शास्त्री इससे वंचित रह जाते हैं। और, वास्तव में साहित्यशास्त्र की मौलिकता का अर्थ नवीन सिद्धांतों अथवा तथ्यों की उद्भावना या आविष्कार नहीं है। यहां मौलिकता का अभिप्राय विवेचन की मौलिकता का ही है। बाबूजी ने अपनी सफाई में यही तर्क उपस्थित किया है और जहां तक इस सिद्धांत का संबंध है, हम सर्वथा उनसे एकमत हैं। परंतु 'साहित्यालोचन' के मूलरूप पर यह सफाई लागू नहीं होती—उसमें दिये हुए सिद्धांत और विचार तो अमौलिक हैं ही, उसकी विवेचन-पद्धति भी अनुकूल है। उसकी रूपरेखा, उसका प्रसंग-विभाजन, उसके शीर्षक-उपशीर्षक प्रायः हडसन की लोकप्रिय पुस्तक 'इंट्रोडक्शन टु द स्टडी ऑफ लिटरेचर' से ग्रहण किये गये हैं। कला के विवेचन में उनका आधार वर्सफोल्ड की पुस्तिका 'जजमेंट इन लिटरेचर' है। काव्य, साहित्य, कविता, शैली, उपन्यास, कहानी, आलोचना आदि के विवेचन बहुत-कुछ हडसन की पुस्तक से अनूदित कर दिये गये हैं। नाटक के प्रसंग में भारतीय नाट्य-विधान की व्याख्या कीथ तथा विश्वनाथ से और पश्चिमीय नाटक के अंगों का विवेचन हडसन से प्रायः ज्यों का-त्यों ले लिया गया है। इस प्रकार 'साहित्यालोचन' अपने आदिम रूप में मौलिक नहीं है—उसकी मौलिकता के विरुद्ध किये गये आक्षेप अप्रिय सत्य हैं। अप्रिय हम इसलिए कह रहे हैं कि इनमें उस परिस्थिति का ध्यान नहीं रखा गया जिसमें कि 'साहित्यालोचन' की रचना हुई थी। इस विषय में हम अपनी ओर से कुछ न कहकर प्रथम संस्करण की भूमिका के कुछ वाक्य उद्धृत किये देते हैं—“एम० ए० के पाठ्यक्रम में तीन विषय ऐसे रखे गये जिनके लिए उपयुक्त पुस्तकें नहीं थी। वे विषय थे भारतवर्ष का भाषा-विज्ञान, हिंदी भाषा और साहित्य का इतिहास, और साहित्यिक आलोचना। इन तीन विषयों के लिए अनेक पुस्तकों के नामों का निर्देश कर दिया गया, जिनकी सहायता से इन विषयों का पठन-पाठन हो सके, परंतु आधारस्वरूप कोई मुख्य ग्रंथ न बनाया जा सका। सबसे पहले मैंने साहित्यिक आलोचना का विषय चुना और उसके लिए जिन पुस्तकों का निर्देश किया गया था, उन्हें देखना आरंभ किया। मुझे शीघ्र ही अनुभव हुआ कि इस विषय का भली भांति अध्ययन करने के लिए यह आवश्यक है कि विद्यार्थियों को पहले आलोचना के तत्त्वों का आरंभिक ज्ञान करा दिया जाय। इसके लिए मैंने सामग्री एकत्र करना आरंभ किया और संपूर्ण ग्रंथ के परिच्छेदों का क्रम, विषय का विभाग आदि अपने मन में बनाकर उसे लिखना आरंभ किया। इधर मैं लिखता जाता था और उधर उसको पढ़ाता जाता था... इस प्रकार

यह ग्रंथ क्रमशः प्रस्तुत हो गया ।” स्वभावतः इस प्रकार रचे गये ग्रंथ में ‘उद्भावना’ की अपेक्षा ‘संकलन’ की ही संभावना अधिक हो सकती थी ।

सशोधित संस्करण में आकर इस दोष की कुछ शुद्धि हो गई है । यद्यपि मूल संस्करण की सामग्री भी इसमें प्रायः ज्यों-की-त्यों समाविष्ट कर दी गई है, फिर भी उसके अतिरिक्त इसमें और भी उपयोगी सामग्री जोड़ी गई है, जिससे विवेचन अधिक व्यापक तथा समयानुकूल होने के साथ ही भारतीय भी अधिक हो गया है । इसमें सदेह नहीं कि यह सामग्री भी अधिकांशतः बाबूजी की अपनी नहीं है, परंतु एक तो इसके आधार अनेक एवं विविध हैं—दूसरे अब बाबूजी को उसे पचाकर ग्रहण करने का अवकाश था । तीसरे, उनका दृष्टिकोण भी इस समय तक परिपक्व हो चुका था । अतएव इस संस्करण के विषय-प्रतिपादन में अपनापन आ गया है और इसे पढ़कर एक साथ संकलित अथवा अमौलिक नहीं कहा जा सकता ।

मौलिकता की कभी का यह आरोप बाबूजी की व्यावहारिक आलोचना पर भी लगाया जाता है । जैसा कि आरंभ में ही संकेत किया जा चुका है, उनकी व्यावहारिक आलोचना का सबसे अधिक विकसित रूप ‘हिंदी भाषा और साहित्य’ में मिलता है । उसका काल-विभाजन, कवियों और लेखकों पर आलोचनात्मक सम्मतियाँ प्रायः शुक्लजी के इतिहास पर आधारित हैं । परंतु इस इतिहास की प्रमुख विशेषता कालगत प्रवृत्तियों का निरूपण ही है । इसमें विभिन्न कालों की राजनीतिक, सामाजिक तथा कालगत प्रवृत्तियों के प्रकाश में उनकी साहित्यिक विशेषताओं का अध्ययन प्रस्तुत किया गया है । कहा जा सकता है कि सामग्री यहाँ भी प्रायः उधार ली हुई है । राजनीतिक और सामाजिक परिस्थितियों का हवाला इतिहास-ग्रंथों से लिया गया है और कला के प्रवृत्तिगत विकास की पूरी सामग्री, जैसा कि बाबूजी ने भूमिका में स्वयं स्वीकार किया है, ‘रायकृष्णदास की कृपा का फल है ।’ इसी प्रकार रीतिकाल की शास्त्रीय पृष्ठभूमि में विभिन्न काव्य-संप्रदायों का विवेचन काणों से लिया गया है । परंतु साहित्य के आलोचक से यह आशा करना कि वह राजनीतिक तथा सामाजिक परिस्थितियों का भी मौलिक इतिहास उपस्थित करे, अथवा कला का भी मर्म ही—उसके साथ अन्याय होगा । हाँ, यह नक्शा बाबूजी का अपना है—हिंदी में ऐतिहासिक आलोचना का यह प्रथम महत्त्वपूर्ण प्रयत्न है—और इससे अधिक श्रेय का अधिकारी उन द्वेचारों ने कभी अपने को माना भी नहीं—उन्होंने असंदिग्ध शब्दों में ‘साहित्यालोचन’ की भूमिका में यह स्वीकार किया है कि “ ‘इस ग्रंथ की समस्त सामग्री मैंने दूसरों से प्राप्त की है, परंतु उस सामग्री को सजाने, विषय को प्रतिपादित करने तथा उसको हिंदी भाषा में व्यक्त करने में मैंने अपनी बुद्धि से काम लिया है ।”

आलोचना में ‘मौलिकता’ के हम तीन वर्ग बना सकते हैं :

१ जो आलोचक नवीन सिद्धांतों की उद्भावना करे—और मौलिक सामग्री प्रस्तुत कर मौलिक रीति से विषय का प्रतिपादन करे, वह पहले वर्ग में आता है ।

२ जो नवीन सिद्धांतों की उद्भावना न कर सके—परंतु सामग्री और उसका विवेचन जिसका अपना हो, वह दूसरे वर्ग में आता है ।

३. जो सिद्धांत और सामग्री दूसरो से ग्रहण करे, परंतु उनको प्रस्तुत अपने ढंग से करे, वह तीसरे वर्ग में आता है।

मौलिकता की दृष्टि से बाबूजी इसी तीसरे वर्ग में आते हैं।

आलोचना शैली

बाबूजी की सैद्धांतिक और व्यावहारिक दोनों प्रकार की आलोचनाओं में भारतीय तथा पश्चिमीय काव्य-सिद्धांतों को समन्वित करने का प्रयत्न लक्षित होता है—अपनी भूमिकाओं में भी उन्होंने दोनों के समन्वय पर बार-बार बल दिया है। परंतु इस प्रयत्न में वे कृतकार्य नहीं हो सके—दोनों प्रकार के सिद्धांत उनमें पृथक्-पृथक् ही मिलते हैं, मिलकर एकरूप नहीं हो पाए। इसका कारण यह है कि उनकी साहित्यिक चेतना इतनी प्रबल नहीं थी कि इन सिद्धांतों को पचाकर आत्मसात् कर लें और इस प्रकार उन्हें अपनी अनुभूति का अंग बना लें। उन्होंने दोनों काव्य-शास्त्रों का अध्ययन किया और उनके सिद्धांतों को बुद्धि से ग्रहण भी किया, परंतु उनको अनुभूत नहीं किया। बुद्धि में भेद का अस्तित्व अनिवार्य है, यह अनुभूति में आकर ही मिटता है। पंडित रामचंद्र शुक्ल की यही विवेकता थी—उन्होंने पूर्व और पश्चिम के सिद्धांतों को बुद्धि से ग्रहण कर अपनी अनुभूति की अग्नि में पचाकर एक कर लिया था। इस प्रकार वे न केवल संश्लिष्ट ही हो गए थे, बरन् शुक्लजी की अपनी अनुभूति का अंग भी बन गये थे। उनकी साहित्यिक चेतना इतनी सजग और प्रखर थी कि नये-से-नये अथवा बड़े-से-बड़े सिद्धांत के प्रति वह तीव्र प्रतिक्रिया करती थी और अपनी अनुभूति पर कसकर ही उसका निश्चयपूर्वक त्याग अथवा स्वीकार करती थी। इसमें सदेह नहीं कि इस प्रकार उदारता की हानि हुई, परंतु उसके स्थान पर शुक्लजी की आलोचना में वह प्रगाढ़ता, वह घनता तथा अनिवार्यता आ गई जिसके कारण उन्हें निस्सदेह विश्व के किसी आलोचक के समकक्ष खड़ा किया जा सकता है। बाबूजी ऐसा नहीं कर पाये—इसीलिए उनकी आलोचना में भारतीय और पश्चिमीय तथा प्राचीन और नवीन मूल्य समानांतर चलते हैं—समन्वित और एकसार होकर 'व्यामसुंदरदास' की वैयक्तिक छाप ग्रहण नहीं कर पाते। उन पर अमौलिक होने के आरोप, जो चारों ओर से लगाये गये, वे बहुत-कुछ इसी कारण थे। और, इसलिए, वे सूक्ष्म जटिलताओं को चीरते हुए अपने निरूपण को अंतिम स्तर तक पहुंचाने में समर्थ नहीं होते—उदाहरण के लिए काव्य के उपकरणों के अंतर्गत उनके द्वारा किया हुआ सौंदर्य का निरूपण पेश किया जा सकता है। यहां आप देखिये कि बाबूजी ने विविध दृष्टिकोणों को प्रस्तुत करने के उपरांत अंत में यह कह दिया है—“क्या काव्यगत ‘सुंदर’ की कोई निश्चित व्याख्या की जा सकती है...? इसका उत्तर नकार में ही देना पड़ता है, परंतु इससे एक बात तो स्पष्ट हुए बिना नहीं रह सकती। वह यह है कि सौंदर्य काव्य का एक अभिन्न अंग है। यह बात दूसरी है कि सौंदर्य की कोई निश्चित व्याख्या करना असंभव हो।” शुक्लजी के लिए इस प्रकार बीच ही में रुक जाना असंभव था। इसीलिए तो मूलतः शिक्षक और व्याख्याता होते हुए भी

वे चिंतन की गहराइयों में बढ़ते हुए स्रष्टा के घरातल को भी अनेक बार छू लेते थे—परंतु श्यामसुंदरदासजी अध्यापक के घरातल से ऊपर-नीचे कभी नहीं गये। वे एकरस साहित्य के शिक्षक और व्याख्याता ही रहे; और शिक्षक तथा व्याख्याता के तीन प्रमुख गुण उनमें वर्तमान थे : ग्रहण में विवेक, व्याख्यान में हठधर्मी का अभाव और अभिव्यक्ति में स्वच्छता। यही उनका अपना विशिष्ट घरातल था—और इस पर उनकी सफलता एवं महत्ता असंदिग्ध है। आरंभ से ही हिंदी के विद्यार्थी के लिए 'साहित्यालोचन' की अनिवार्यता इसका अकाट्य प्रमाण है। आज विदेशी आलोचना-साहित्य से उसका इतना घनिष्ठ परिचय है—हिंदी का अपना आलोचना-साहित्य भी यथेष्ट विकसित और समृद्ध हो गया है, परंतु कोई विद्यार्थी 'साहित्यालोचन' की उपेक्षा नहीं कर सकता। इस दृष्टि से 'साहित्यालोचन' को हिंदी में जितनी सफलता मिली है, उसकी आधी भी उसके आधार-ग्रंथ 'इंट्रोडक्शन टु द स्टडी ऑफ लिटरेचर' को अंगरेजी में नहीं मिली।

आचार्य शुक्ल और डॉक्टर आर्ई०ए० रिचर्ड्स : एक तुलनात्मक अध्ययन

कुछ दिन पहले जब विदेश के सौंदर्यशास्त्र का छाया-प्रभाव हिंदी पर पड़ा और उसके फलस्वरूप यहाँ कविता की स्वतंत्र सत्ता भानते हुए उसके विषय में एक काल्पनिक-सी चर्चा होने लगी, उस समय शुक्लजी ने इस अतिचार के विरुद्ध शास्त्र ग्रहण किया और अपने मत की पुष्टि के लिए विदेश के नवोत्थित आलोचक आर्ई० ए० रिचर्ड्स का मार्गदर्शक उद्धरण पेश किया। रिचर्ड्स को भी अपने यहाँ कुछ ऐसा ही सघर्ष करना पड़ा था। परन्तु इन दोनों आलोचकों का विपक्ष सर्वथा भिन्न था। रिचर्ड्स को डॉक्टर ब्रैडले-जैसे समर्थ प्रतिपक्षी के विरुद्ध खड़ा होना था। शुक्लजी के प्रतिपक्षी हिंदी के नये उत्साही कवि-लेखक थे जो अपने पैर जमाने के लिए अर्धगृहीत ज्ञान के बल पर सौंदर्यशास्त्र की शरण ले रहे थे। फिर भी शुक्लजी को रिचर्ड्स महोदय से थोड़ी-सी सामयिक सहायता मिली और उन्हें उस ओर आकर्षण भी हुआ।

रिचर्ड्स का सीधा प्रभाव तो उन पर पड़ा नहीं, क्योंकि उस समय तक शुक्लजी की मानसिक आधारभूमि पूर्णतः बल चुकी थी; फिर भी रिचर्ड्स के साथ शुक्लजी का तुलनात्मक अध्ययन काफी मनोरंजक होगा, और इस तुलना से शुक्लजी का अपना व्यक्तित्व भी काफी निखर आयेगा।

कविता की परिभाषा

सबसे पहले कविता की परिभाषा लें।

शुक्लजी के अनुसार "कविता वह साधन है जिसके द्वारा शेष सृष्टि के साथ मनुष्य के रागात्मक संबंध की रक्षा और निर्वाह होता है"।

"जो कुछ ऊपर कहा गया उससे स्पष्ट है कि सृष्टि के नाना रूपों के साथ मनुष्य की भीतरी रागात्मक प्रकृति का सामंजस्य ही कविता का लक्ष्य है। वह जिस प्रकार प्रेम, क्रोध, करुणा, घृणा आदि मनोवेगों या मनोभावों पर सान चढ़ाकर उन्हें तीक्ष्ण करती है उसी प्रकार जगत के नाना रूपों और व्यापारों के साथ उनका उचित संबंध स्थापित करने के उद्योग भी करती है।"

इस प्रकार शुक्लजी के अनुसार व्यक्ति और सृष्टि दो पृथक् सत्ताएं हैं। इन दोनों सत्ताओं में पारस्परिक संबंध होना आवश्यक है, और यह सबब भावना का

होना चाहिए। कविता इसका साधन है।

यहा वास्तव मे शुक्लजी ने कविता के कर्तव्य-कर्म की व्याख्या की है, कविता की नहीं, यह कविता का स्वरूप नहीं, कविता का धर्म है। फिर भी इससे स्थापित होता है कि :

१. कविता मे भावना का प्राधान्य है, और

२. कविता सत्य नहीं, साधन है।

रिचर्ड्स का भी कहना है कि "वस्तु का ग्रपना स्वतंत्र अस्तित्व और महत्त्व कुछ नहीं, हमें तो यह देखना है कि उसका कर्म क्या है? लोग काव्य और काव्यमय की बात करते हैं, पर वास्तव मे उन्हें सोचना चाहिए मूर्त अनुभूतियों के विषय मे, क्योंकि वे ही कविता है।"

इस प्रकार उनके अनुसार भी कविता एक मूर्त अनुभूति है। अर्थात् कविता सत्य नहीं, अनुभूति—साधन—है। यह अनुभूति किसकी? लेखक की या पाठक की? मूल रूप मे लेखक की, परंतु व्यवहार रूप मे पाठक की :

"कविता अनुभूतियों का एक वर्ग है। ये अनुभूतियाँ एक निश्चित—मौलिक—अनुभूति से विभिन्न होने के कारण अनेक रूप तो हैं, परंतु उनके विभेद की एक सीमा है। यह निश्चित—मौलिक—अनुभूति है कविता रचते समय की लेखक की अपनी अनुभूति।"

अर्थात्—

(अ) दोनों की परिभाषा मे कविता को सत्य-रूप मे नहीं, क्रिया-रूप मे ग्रहण किया गया है। शुक्लजी ने अपने स्वभाव के अनुसार उसकी उपयोगिता पर जोर देते हुए उसे साधन माना है, रिचर्ड्स ने कोई ऐसी बात स्पष्ट रूप से नहीं कही, यद्यपि उस ओर संकेत अवश्य किया है।

(आ) कविता भाव-प्रधान है। भाव को शुक्लजी मनोवेग—मन का विकार—मानते हैं। यह विकार बाह्य प्रभावजन्य है, अर्थात् व्यक्ति पर सृष्टि की प्रतिक्रिया है—इसके आगे शुक्लजी मौन हैं। रिचर्ड्स वैज्ञानिक है : वे और आगे जाते हैं और इस प्रतिक्रिया को स्नायवी भ्रूति तक घटाते हुए उसकी शत-प्रतिशत भौतिक व्याख्या करते हैं।

(इ) कविता अनुभूति है, परंतु यह अनुभूति जीवन से बाहर की अनुभूति नहीं, जीवनगत ही है। अर्थात् सौंदर्यानुभूति का कोई स्वतंत्र या पृथक् अस्तित्व नहीं।

कविता और जीवन

कला के लिए कला अथवा कविता के लिए कविता का मिद्धात उन्हें सह्य नहीं है। इसलिए जहा तक ब्रह्मले महोदय के इस सिद्धांत का संबंध है कि :

'कला का रसास्वादन करने के लिए जीवन से कुछ भी हमें अपने साथ लाने की आवश्यकता नहीं है। उसके लिए न तो उसके व्यापारी या विचारों का ज्ञान और न उसके भावों से परिचय ही अपेक्षित है' वह न तो इस ससार का एक अंग है और

न अनुकरण । वह तो स्वयं अपने ही में एक संसार है—स्वतंत्र, संपूर्ण और स्वायत्त ।”

इसके विरोध में वे दोनों अक्षरशः एकस्वर हैं । कला या कविता इस जीवन से बाहर की कोई अनुभूति है, उसका इस लोक से संबंध नहीं—यह मत न शुक्लजी को क्षण-भर के लिए ग्राह्य है और न रिचर्ड्स को ।

इसका तात्पर्य यह है कि शुक्लजी और रिचर्ड्स दोनों काव्यानुभूति को साधारण मानते हैं । फिर भी थोड़ा अंतर अवश्य है । शुक्लजी रिचर्ड्स की भांति कविता को मूर्त अनुभूति मानते हुए उसे स्नायवी क्रिया तक घटाने के लिए तैयार नहीं हैं । उनकी आधारभूमि भारत के रस-सिद्धांत से परिपुष्ट है, अतः लोकोत्तर आनंद को कम-से-कम बौद्धिक रूप में वे अवश्य स्वीकार करते हैं :

“कविता मनुष्य के हृदय को उन्नत करती है और ऐसे-ऐसे उत्कृष्ट अलौकिक पदार्थों का परिचय कराती है जिनके द्वारा यह लोक देवलोक और मनुष्य देवता हो सकता है ।”

इस प्रकार शुक्लजी कविता की अलौकिकता को चीरकर बिल्कुल अलग नहीं फेंक देते । पर रिचर्ड्स उसको गणित के तथ्य की भांति सूक्ष्मातिसूक्ष्म अणुओं में विभक्त करते हुए अंतिम रूप तक पहुँचने का व्यर्थ प्रयत्न करते हैं ।

स्वभावतः कविता को दोनों सोद्देश्य मानते हैं और उद्देश्य के विषय में भी दोनों एकमत हैं ।

शुक्लजी के अनुसार . “कविता मनुष्य के हृदय को स्वार्थ-संबंधों के संकुचित मंडल से ऊपर उठाकर लोक-सामान्य भावभूमि पर ले जाती है, जहाँ जगत् की नाना जातियों के मार्मिक स्वरूप का साक्षात्कार और शुद्ध अनुभूतियों का संचार होता है । इस अनुभूति-योग के अभ्यास से हमारे मनोविकारों का परिष्कार तथा शेष सृष्टि के साथ हमारे रागात्मक संबंध की रक्षा और निर्वाह होता है ।”

इस तरह रिचर्ड्स भी मानते हैं कि कविता का लक्ष्य है मानव-संवेदनाओं का, न्यूनातिन्यून दमन करते हुए, समीकरण करना । संवेदनाओं का यह समीकरण ही शुक्लजी का अनुभूति-योग है, यही हृदय की मुक्तावस्था या रस-दशा है ।

मूल्यांकन

लक्ष्य का निश्चय मूल्यांकन की ओर इंगित करता है । कविता की कसौटी क्या है ? शुक्लजी के मत से सत्कविता के गुण इस प्रकार हैं :

१. रागो या मनोवेगो का परिष्कार करते हुए उनका सृष्टि के साथ उचित सामंजस्य स्थापित करना एवं जीवन के व्यापकत्व की अनुभूति उत्पन्न करना ।

२. कार्य में प्रवृत्त करना अर्थात् हमारे मनोवेगो को उच्छ्वसित करते हुए हमारे जीवन में एक नया जीवन डाल देना ।

३. मन को रमाते हुए स्वभाव-संशोधन तथा चरित्र-संशोधन करना । यह बात रागो के परिष्कार में आ जाती है ।

रिचर्ड्स महोदय की धारणाएँ भी बहुत भिन्न नहीं हैं । जीवन के मूल्यों का

देश-काल से घनिष्ठ संबंध स्वीकार करते हुए भी वे यह मानते हैं कि किसी वस्तु की मानव-वृत्ति और इच्छा के परितोष करने की शक्ति ही उसके मूल्य की कसौटी है। इस परितोष के लिए आवश्यक है मनोवृत्तियों की अन्विति जो मनुष्य के जीवन का सतत प्रयत्न रहा है। मनोवृत्तियाँ जितनी ही विविध और महत्त्वपूर्ण होंगी उतना ही उस अन्विति का मूल्य होगा। इस प्रकार जीवन में समरसता लाने का प्रयत्न ही मानव-जीवन का शाश्वत कर्तव्य-कर्म है और यही उसके मूल्यांकन का भी मानदंड है। यह अन्विति अनजाने, अवचेतन या अचेतन अवस्था में, घटित होती रहती है—प्रायः दूसरों के प्रभाववश, और इस प्रभाव का सर्वप्रमुख साधन है कला और साहित्य।

आप देखें कि इस अन्विति और शुक्लजी के सिद्धांत में—रागो या मनोवेगों का परिष्कार करते हुए उनका सृष्टि के साथ उचित सामंजस्य करने में—कोई मौलिक भेद नहीं है। दोनों के मूल्यांकन की कसौटी रागो अथवा सवेदनाओं का परिष्कार और उनका उचित सामंजस्य ही है। रिचर्ड्स की उक्ति में व्यक्ति की अपनी सवेदनाओं के उचित सामंजस्य अर्थात् आंतरिक सामंजस्य पर बल दिया गया है। शुक्लजी के कथन से ऐसा प्रतीत होता है कि वे सृष्टि के साथ उनके सामंजस्य की बात अधिक करते हैं।

परंतु यह मानना ही पड़ेगा कि मूल सिद्धांत की एकता होते हुए भी दोनों का प्रतिपादन काफी भिन्न है। और, यह विभेद वास्तव में दृष्टिकोण का विभेद है।

दृष्टिकोण

हमने देखा, शुक्लजी और रिचर्ड्स दोनों का फ़ॉर्मर : विधान में विश्वास है। परंतु शुक्लजी का विधान जहाँ नैतिक है, रिचर्ड्स का एकदम वैज्ञानिक मनो-वैज्ञानिक। शुक्लजी सदाचार और सौंदर्य का अभिन्न सबंध मानते हैं “जात यह है कि कविता सौंदर्य और सात्त्विकशीलता या कर्तव्यपरायणता में भेद नहीं देखना चाहती है। जो धर्म में शिव है, काव्य में वही सुंदर है।” रिचर्ड्स स्पष्ट घोषित करते हैं कि नीति-सिद्धांत प्रायः हमारे मानसिक सामंजस्य में बाधक होते हैं और साथ ही जीवन के विकास में भी। परंतु यदि नीति का स्वरूप विकासशील है, देश-काल के अनुसार इस सामंजस्य में योग देता है तो नीति कला और साहित्य की साधक है। इस प्रकार शुक्लजी ने सुन्दर का शिव के साथ तादात्म्य कर दिया है, रिचर्ड्स ने सत्य के साथ। शुक्लजी का आदर्श राम का आदर्श है—स्थिति-रक्षक का; रिचर्ड्स अन्वेषक हैं। इसीलिए दोनों कुछ दूर साथ चलकर पृथक् हो जाते हैं। शुक्लजी का निरपेक्ष मूल्यों में अटल विश्वास है—वे मर्यादावादी हैं। रिचर्ड्स एक सच्चे वैज्ञानिक अन्वेषक की भाँति विकासवादी हैं। स्वभावतः शुक्लजी का सत्य स्थिर है, रिचर्ड्स का गत्यात्मक।

यह बात दोनों की आनंद की परिभाषा से और स्पष्ट हो जाती है। शुक्लजी आनंद-दशा या रस-दशा को मुक्तावस्था मानते हैं। परंतु रिचर्ड्स आनंद को स्वतंत्र मानसिक अवस्था नहीं मानते। वे तो उसे क्रिया को ग्रहण करने का एक प्रकार मानते

है—एक प्रतिक्रिया मानते हैं। वे कहते हैं : “हम आनंद का अनुभव नहीं करते, हम तो उस अनुभूति का ही अनुभव करते हैं जो आनंददायिनी है।” इस प्रकार आनंद सवेदना का कोई रूप नहीं है, वह तो उसका एक परिणाम है अर्थात् मानसिक वृत्तियों का सामंजस्य स्थापित करने में उसकी सफलता का परिणाम है। वे आनंद को साक्ष्य नहीं, केवल सूचना-चिह्न मानते हैं। मुख्य वस्तु, उनके अनुसार है क्रिया। आनंद केवल यही सूचित करता है कि यह क्रिया सफल हो रही है।

बस, शुक्लजी और रिचर्ड्स के दृष्टिकोण में गति का यही प्रमुख अंतर है। शुक्लजी गति की एक सीमा मानते हैं। रिचर्ड्स जीवन को ही एक गति मानते हैं और गणितज्ञ की तरह भागे बढ़ते ही चले जाते हैं।

शैली

शैली दृष्टिकोण का ही प्रतिबिम्ब है। अतः रिचर्ड्स और शुक्लजी की आलोचना-शैली में उनके दृष्टिकोण के अनुसार ही समता-असमता है। जहां तक दोनों की बौद्धिकता का संबंध है, उनकी शैलियों में भी विचारों का प्राधान्य एवं गवेषणा और उसके परिणामस्वरूप घनता तथा गंभीरता मिलेगी। दोनों अध्यापक हैं अतः दोनों की शैली विश्लेषणात्मक है। पर शुक्लजी, जैसा मैंने निवेदन किया, मर्यादावादी थे और रिचर्ड्स हैं विकासवादी। इसलिए यह स्वाभाविक है कि शुक्लजी की शैली शास्त्रीय और रिचर्ड्स की वैज्ञानिक (मनोवैज्ञानिक) हो। शुक्लजी जहां बार-बार शास्त्र-परंपरा को पकड़ते हुए शास्त्रीय शब्दावली का प्रयोग करते हैं, वहां रिचर्ड्स आग्रह-पूर्वक उसका तिरस्कार। इसके अतिरिक्त एक और स्पष्ट अंतर दोनों की शैली में मिलेगा। शुक्लजी की शैली में रस-मग्नता है, रिचर्ड्स की शैली में वैज्ञानिक तथ्य-कथन-मात्र। कारण यह है कि शुक्लजी ने सुन्दर का शिव रूप लिया है, इसलिए उनमें श्रद्धा की भावना ओतप्रोत है। वे रस की निरपेक्ष सत्ता में विश्वास करते हैं। अतएव वे हमें स्थान-स्थान पर रसमग्न होते हुए दिखाई देते हैं। उनकी सहृदयता अद्वितीय थी, उनकी रसज्ञता इतनी प्रबल थी कि वे अवसर आने पर अवश्य बह जाते थे :

निर्गुन कौन देस कौ बासी ?

मधुकर कहु समझाय, सौह दै बूझत साँच न हाँसी ।

“कसम है, हम ठीक-ठीक पूछती हैं। हँसी नहीं, कि तुम्हारा निर्गुन कहा का रहने वाला है :

कुछ विनोद, कुछ चपलता, कुछ मोलापन, कुछ घनिष्ठता—कितनी बातें इस छोटे-से वाक्य से टपकती हैं !”

ऐसे उद्धरण रसान्वेषी पाठक को शुक्ल-साहित्य में अनेक मिल जायेंगे—केवल धारणा-चित्रों को ले उठने वालों की बात हम नहीं कहते। यही रसमग्नता उनकी वाणी को उच्छ्वसित कर देती है और विरोधी पाठक भी उसकी शक्ति से अभिभूत हुए बिना नहीं रह सकता। प्रतिपादन की यह दुनिवार शैली शुक्लजी की बहुत बड़ी विशेषता थी जो बुद्धि की दृढ़ता और हृदय के रस से परिपुष्ट थी। इसके विपरीत

रिचर्ड्स में यह श्रद्धा की भावना दुर्लभ है। अतः वे कहीं रस-मग्न नहीं होते। रस-मग्नता शायद उनकी दृष्टि में आलोचना की दुर्बलता भी हो।

परिणाम

उपर्युक्त विवेचन में यह परिणाम निकालना कठिन न होगा कि :

१. शुक्लजी की अपेक्षा रिचर्ड्स अधिक मेधावी हैं। उनकी दृष्टि अपेक्षाकृत तीखी और विवेचन अधिक मौलिक होता है। रिचर्ड्स की वैज्ञानिक दृष्टि जिस सूक्ष्म सत्य को सफाई से पकड़ लेती है, वह शुक्लजी की नैतिक दृष्टि के लिए कठिन होता है।

२ रिचर्ड्स का दृष्टिकोण कहीं अधिक व्यापक है। उनका सत्य गत्यात्मक है, शुक्लजी का स्थिर। इसलिए विषमताओं का समन्वय जिस सरलता से रिचर्ड्स कर लेते हैं, उस सरलता से शुक्लजी नहीं। इसी कारण शुक्लजी बहुत शीघ्र ही समय से पीछे रह गये, रिचर्ड्स कभी नहीं रह सकते। वे टी० एस० इलियट की कविताओं का भी आदर हृदय खोलकर करते हैं, शुक्लजी को प्रमाद के साथ समझौता करने में भी कठिनाई पड़ी। कविता के लोक-पक्ष ने उन्हें इतना पकड़ रखा था कि रस की एकांत साधना उन्हें मुश्किल से ही ग्राह्य हो सकती थी। इसी कारण गीति-काव्य के प्रति शुक्लजी का भाव सदा कठोर ही रहा।

३ परंतु सूक्ष्मता, व्यापकता और मौलिकता की क्षति शुक्लजी अपने विवेक, शक्ति और गाभीर्य के द्वारा पूरी कर लेते हैं। शुक्लजी प्राणवान् पुरुष थे। उनमें जीवन था, गति थी। यह गति संस्कारवश आगे को अधिक नहीं बढ़ी, इसलिए भीतर को बढ़ती गई और उसका परिणाम हुआ अतुल गाभीर्य और शक्ति। जो कुछ उन्होंने विस्तार में खोया वह गहराई में और घनता में पा लिया। समर्थ व्यक्ति अगर आगे को नहीं बढ़ना तो भीतर उसे बढ़ना ही है, वह बाह्य विस्तार को छोड़कर जड़ों को गहरा और मजबूत करेगा—प्रेमचंद और प्रसाद की तुलना इस अंतर को स्पष्ट कर देगी। शुक्लजी समय के साथ आगे नहीं बढ़ सके। क्रोचे के अभिव्यंजनावाद और जर्मन दार्शनिकों के सौंदर्यशास्त्र की विशेषताओं को ग्रहण करने में वे असमर्थ रहे। परंतु अपने रसशास्त्र की शक्ति और संभावनाओं की वे निरंतर छानबीन करते रहे और इसके परिणामस्वरूप भारतीय रसशास्त्र का जो मनोवैज्ञानिक विवेचन उन्होंने प्रस्तुत किया, वह भारत के आलोचना-साहित्य को हिंदी का अमूल्य उपहार है।

दूसरे, कविता के लोकोत्तर आनंद का तिरस्कार न करके, उसकी मिस्ट्री को भी थोड़ा-बहुत स्वीकार करते हुए शुक्लजी ने अपने दृढ़ विवेक का परिचय दिया। इसके विपरीत रिचर्ड्स महोदय का विवेक अतिचार के कारण अविवेक बन जाता है। इसका प्रमाण है 'कविता का विश्लेषण' परिच्छेद में दिया हुआ उनका रसास्वादन-संबंधी चित्र। इस चित्र के द्वारा कविता के विश्लेषण का प्रयत्न 'कला कला के लिए, सिद्धांत की अपेक्षा कहीं अधिक हास्यास्पद है।

४. इसी कारण शुक्लजी की आलोचना में हमारे विश्वास को पकड़ने की

क्षमता रिचर्ड्स की अपेक्षा कहीं अधिक है। शुक्लजी की जायसी, तुलसी, सूर, प्रसाद आदि की आलोचना में विरोधी को भी विजित करने की क्षमता है। रिचर्ड्स ने सिद्धांत-विवेचन ही अधिक किया है, परंतु हमारी धारणा है कि वे काव्य-विशेष का विवेचन बहुत सफल शायद नहीं कर सकते। उनके अनेक प्रयत्न इसके साक्षी हैं। स्पष्ट कारण है—रसमग्न होने की शक्ति का अभाव।

६ दोनों के दोष भी समान हैं। अपने मत का प्रतिपादन करते समय दोनों में एकागिता, हठधर्मी और मताभिमान मिलता है जो विक्षोभ उत्पन्न करता है। इसके अतिरिक्त रिचर्ड्स ने सत्य की अत्यधिक छानबीन के द्वारा और शुक्लजी ने शिव का बोझ रखकर सुंदर के सहज रस-बोध में थोड़ी-बहुत बाधा भी उपस्थित की है।

ऐतिहासिक महत्त्व को मैं बहुत बड़ा गौरव नहीं मानता। पर यदि उस पर दृष्टिपात किया जाय तो रिचर्ड्स और शुक्लजी में कोई तुलना नहीं। यहाँ हमें यह न भूलना चाहिए कि रिचर्ड्स का जिस इतिहास से संबंध है, वह हमारे इतिहास की अपेक्षा कहीं अधिक विकसित है। अतः उस पर प्रभाव डालना साधारण गौरव नहीं, और यह गौरव उनको प्राप्त भी है—इलियट-जैसे प्रौढ़ आलोचक ने उन्हें प्रवर्तकों में स्थान दिया है। फिर भी, शुक्लजी ने तो अपने युग को प्रभावित ही नहीं, आच्छादित किया था :

वह देखी भीमा मूर्ति आज रण देखी जो ।

आच्छादित किये हुए थी जो समग्र नभ को ॥

दिनकर के काव्य-सिद्धांत

दिनकर वास्तव में प्रकृति और कर्म से आलोचक नहीं हैं—वे विचारक कवि हैं। उनके लेखों में किसी विषय का सागोपाग पर्यालोचन न होकर उसके प्रति कवि के अपने दृष्टिकोण का ही ओजस्वी वाणी में स्पष्टीकरण है। वैसे तो उन्होंने आधुनिक कविता की नवीनतम प्रवृत्तियों और समस्याओं को ही ग्रहण किया है, परंतु उनका विवेचन करते हुए काव्य के मूलगत सिद्धांतों का भी स्पष्टीकरण अनिवार्यतः हो गया है। मैंने अभी कहा कि दिनकर कर्मणा आलोचक नहीं है, वे सर्जक साहित्यकार हैं। उनके निबंधों में आलोचना की शास्त्रीय क्रमबद्धता ढूँढ़ना व्यर्थ होगा, इसीलिए आप देखेंगे कि उन्होंने काव्य के स्वरूप के विषय में, उसकी परिभाषा आदि के विषय में प्रायः चर्चा ही नहीं की। सर्जक साहित्यकार स्वरूप आदि की सीमासा में नहीं पड़ता, उसको तो वह स्वीकृत सत्य मानकर चलता है।

दिनकर स्पष्टतः ही काव्य को जीवन की व्याख्या मानकर चलते हैं, परंतु यह भी निश्चित रूप से स्वीकार करते हैं कि यह व्याख्या कवि के वैयक्तिक दृष्टिकोण पर आश्रित रहती है—“साहित्य को हम जीवन की व्याख्या मानते हैं। किन्तु जीवन और उसकी इस व्याख्या के बीच एक माध्यम है जो व्याख्याता कवि या कलाकार का निजी व्यक्तित्व है। कलाकार की मानसिक अवस्था-विशेष में जीवन अपने जिस अर्थ में प्रकट होता है, उसी के भावमय चित्रण को हम साहित्य कहते हैं।” उनकी यह मान्यता काव्य में व्यक्ति-तत्त्व और समाज-तत्त्व दोनों की स्वीकृति है। कहा जा सकता है कि इन दोनों के संयोग से ही दिनकर की जीवन-दृष्टि तथा कवि-दृष्टि का निर्माण हुआ है। यहाँ मैंने संयोग शब्द का प्रयोग जान-बूझकर इसलिए किया है कि इन दोनों तत्त्वों में वे अभी समन्वय नहीं कर पाए हैं, दोनों के बीच जैसे अभी द्वंद्व मिटा नहीं है, और परिस्थिति और मनःस्थिति के अनुसार उनमें से कोई-सा एक कभी इतना उभर आता है कि वह दूसरे का निषेध-सा करने लगता है। उदाहरण के लिए, मैं दो प्रकार के उद्धरण पेश करता हूँ; आप देखिये कि पहले में आत्म-तत्त्व की अनिवार्यता की असंदिग्ध शब्दों में स्वीकृति है, और दूसरे में उतने ही बल के साथ उसका निषेध।

१. कवि के लिए जो प्रथम और अंतिम बंधन हो सकता है वह केवल इतना ही है कि कवि अपने-आपके प्रति पूर्ण रूप से ईमानदार रहे।

(मिट्टी की ओर, पृ० १३२)

२ कला मे शुद्ध आत्माभिव्यंजन का स्थान कभी नहीं था, और आज तो उसकी बात भी नहीं चलाई जा सकती × × × आज का साहित्य तो वैयक्तिक अनुभूतियों की अपेक्षा स्वभावतः ही उन सार्वजनिक अनुभूतियों को अधिक महत्त्व देता है, जिनके कारण पृथ्वी अशांत एवं मनुष्य के लहू से लाल है " ।

(मिट्टी की ओर)

मैं प्रसंग से विच्युत कर किसी उद्धरण का अनर्थ करना साहित्यिक बेईमानी समझता हूँ और ऊपर से प्रतीत होने वाले विरोधों की आंतरिक एकता के रहस्य से भी अनभिज्ञ नहीं हूँ । मैं स्वीकार करता हूँ कि दूसरे उद्धरण में 'शुद्ध आत्माभिव्यंजन' से तात्पर्य समूह से निरपेक्ष कवि के व्यक्तिगत राग-द्वेष का ही है—और उनका ही विरोध करना लेखक को अभीष्ट है । परंतु फिर भी यह द्विविधा तो रह ही जाती है कि उद्धरण (१) के अनुसार अपने प्रति पूरी ईमानदारी ही कवि के लिए प्रथम और अंतिम बंधन है और कविता कवि की अपनी आत्मा का आलोक है, तो फिर व्यक्तिगत राग-द्वेष की निश्छल अभिव्यक्ति का स्थान कला में क्यों नहीं माना जाएगा ? वास्तव में द्विविधा दिनकर के दृष्टिकोण में अत्यंत स्पष्ट है और एक रूप में नहीं अनेक रूपों में स्थान-स्थान पर प्रकट हुई है ।

अब काव्य के महत्तर प्रश्न 'उद्देश्य' को लीजिए । शास्त्रीय आलोचक के लिए तो स्वरूप और उद्देश्य दोनों का ही समान महत्त्व है—संभव है वह स्वरूप को ही अधिक महत्त्व दे, क्योंकि उसका विवेचन और निर्णय अपेक्षाकृत अधिक जटिल है । परंतु रचनात्मक साहित्य की सृष्टि करने वाले के लिए उद्देश्य ही प्रधान होता है । व्यावहारिक दृष्टि से भी कवि और सहृदय, नवीन शब्दावली में कलाकार और समाज दोनों के लिए उद्देश्य का ही अधिक महत्त्व है, क्योंकि दोनों के बीच यह एक प्रकार का सेतु है । दिनकर के काव्य-चिंतन की मूल समस्या यही है, अपने लेखों और भाषणों में वे पहलू बदल-बदलकर इसी से जुझे हैं । इस प्रसंग के अंतर्गत पहले तो यही प्रश्न उठता है कि कला अथवा काव्य के लिए उद्देश्य की अपेक्षा भी है कि नहीं । चिंतकों का एक वर्ग कहता है कि कला अपना उद्देश्य स्वयं है, और जब आप उससे पूछें कि क्या आनंद भी उसका उद्देश्य नहीं है, तो इसका उत्तर तो यह मिलेगा कि 'नहीं, आनंद उसकी विधि है, उद्देश्य नहीं है', या फिर यह कि 'कविता का आनंद' निरुद्देश्य होता है । दिनकर का मत इस विषय में असंदिग्ध है । वे कला या कविता को निश्चित रूप से उद्देश्य मानते हैं । "सच तो यह है कि ऊँची कला कोशिश करने पर भी अपने को नीति और उद्देश्य के संसर्ग से बचा नहीं सकती, क्योंकि नीति और लक्ष्य जीवन के प्रहरी हैं और कला जीवन का अनुकरण किए बिना जी नहीं सकती ।" (पृ० ६०) परंतु यह उद्देश्य क्या है, दूसरा प्रश्न स्वभावतः ही यह उठता है । इसके उत्तर में दिनकर एक स्थान पर लिखते हैं : "व्यापक मतभेदों के होते हुए भी अधिक लोग यह मानते हैं कि कविता का उद्देश्य आनंद का सर्जन है ।" (पृ० १४२)

"कविता हमें रक्ष और स्थूल से हटाकर अलौकिक तथा मधुर आनंद के देश में पहुंचाती है और इस प्रकार हम गद्य की नियमित शुष्कता से जितना अधिक ऊपर

उठ सकें कवि-कला की सफलता उतनी अधिक मानी जानी चाहिए ।” (पृ० १४६) — और स्पष्ट शब्दों में — “फूल हो या राजनीतिक समस्याएं, कवि का लक्ष्य आनंदानुभूति होता है; प्रचार उसके लक्ष्य का कोई अंश नहीं हो सकता । उसका काम ससार को कुछ सिखाना नहीं, प्रसन्न करना है ।” — यह निम्नान्ति शब्दों में काव्य में आनंदवाद की प्रतिष्ठा है, परंतु लेखक ने आनंद की परिधि को अत्यंत व्यापक माना है । आनंद में केवल जीवन की मधुरता और कोमलता ही नहीं, वरन् उसके ममस्त मंघर्ष अपनी संपूर्ण कटुता के साथ समा जाते हैं । ऊपर के उद्धरण में फूल के साथ राजनीतिक समस्याएं जोड़कर उसने यही व्यक्त किया है ।

फूलों को देखना, ग्रीहियों की समाधि पर आसू बहाना, हृदय-विदारक दृश्यों को सफलतापूर्वक चित्रित करना, अपने हृदय के क्रोध, विश्वास, भय एवं ग्लानि के भावों को सुदृढतापूर्वक व्यक्त करना, यह सभी कुछ आनंद के अंतर्गत आता है । आनंद से तात्पर्य ऐंद्रिय-विलास और सवेदन से न होकर जीवन के स्वस्थ आनंद का है, जिसके अंतर्गत शृंगार के साथ ही हास्य, करुण, वीर, रौद्र, अद्भुत, शांत, वीरत्स और भयानक भी आ जाते हैं । इसके अतिरिक्त लेखक की उदार दृष्टि आध्यात्मिक अनुभूतियों को भी आदर की दृष्टि से देखती है, यद्यपि इसमें सदेह नहीं कि उसका पूरा बल जीवन और उसकी अनुभूतियों पर ही है । इस प्रकार वह आनंद और कल्याण, दूसरे शब्दों में सुंदर और शिव को एक रूप कर देखता है “सुंदर काव्य का प्रेय है परंतु उपयोगी भी उसका श्रेय है । इसलिए बिना इन दोनों का ग्रथि-बंधन हुए सत्काव्य की सृष्टि संभव नहीं है । कला का उद्देश्य जीवन के उपयोगी तत्त्वों का मयोग उन तत्त्वों से स्थापित करना है जो हमें आनंद देते हैं ।”

उपयोगी की व्याख्या करते हुए दिनकर ने समकालीन भौतिक जीवन के विकास पर बल दिया है, राजनीति और समाज-नीति को भी वे काव्य की मूमि में स्थान देने को तैयार हैं वशर्तों की उनसे सौंदर्य की उद्बुद्धि हो । पर सिद्धांतों के प्रचार, पार्टियों के प्रस्ताव या हुक्मों के परवाने से कला का कोई संबंध नहीं है, इस विषय में उनकी सम्मति सर्वथा निम्नान्ति है । राजनीति काव्य की विरोधी नहीं है, परंतु साथ ही उसकी निर्देशिका भी नहीं हो सकती । वास्तव में ये दोनों जीवन की एक ही अवस्था की अनुभूति की भिन्न-भिन्न पद्धतियां हैं । स्वयं लेखक के शब्दों में “कवि का काम किसी राजनीतिक दल के सिद्धांतों की विवेचना नहीं, प्रत्युत उन अवस्थाओं की काव्यात्मक अनुभूति व्यक्त करना है जिनके भीतर ने राजनीतिक मिथ्यात भी पैदा होते हैं ।” परंतु उपयोगिता की परिधि वे यही तक नहीं मानते । अपने समाज के नांतिक जीवन में प्रेरणा प्राप्त करना, और फिर उलटकर उसको प्रेरणा देना कवि का धर्म है, इनमें संदेह नहीं और इस धर्म का पालन करने वाला कवि धन्य है, किन्तु “जिस कवि ने मानवीय चेतना की सीमा विस्तृत की है, कल्पना के पर फैलाकर मानव-मन का विस्तार नापा है, जीवन के ईश्वर में बिहार करते हुए मधु और अमृत के गीत गाए हैं, मनुष्य को ऊर्ध्वगामी होने का संकेत दिया है, और अपनी अनुभूति के सुंदर-से-सुंदर क्षणों का इतिहास नाहित्य-देवता को अर्पित किया है उसे (भी) क्यों नज्जित

होना चाहिए ?" पहला यदि जीवन को शक्ति देता है तो दूसरा वृत्तियों का परिष्कार करता हुआ चरित्र का संस्कार करता है। इस प्रकार दिनकर की काव्य-दृष्टि में वाञ्छित औदार्य मिलता है जो एक ओर उन्हें निष्प्राण कलावादियों और दूसरी ओर प्रगतिवादियों से पृथक् कर काव्य की समतल और स्वच्छ भूमि पर आसीन करता है।

दिनकर के ये सिद्धांत पुस्तको अथवा घोषणा-पत्रों से ग्रहण किये हुए नहीं हैं, वे केवल विचारित ही नहीं हैं, वरन् अनुभूत भी हैं। पीछे एक प्राणवान् व्यक्तित्व का बल होने के कारण उनके सिद्धांतों में बौद्धिक रुढ़ता न होकर भावों की उदग्र प्रेरणा सर्वत्र वर्तमान मिलती है। वास्तव में उनके व्यक्तित्व की भांति उनके सिद्धांत भी अभी क्रमशः निर्माण पथ पर हैं। यह उनके व्यक्तित्व की सजीवता का प्रमाण है कि उन्होंने किसी एक विचार-पद्धति को नतशिर होकर स्वीकार नहीं कर लिया, वरन् अपने इस संक्रांति-युग की द्वंद्वमयी चेतना को उसके सहज रूप में ग्रहण किया है। भारतीय आदर्शवाद और विदेश के भौतिकवाद (और निश्चित शब्दावली में द्वातात्मक भौतिकवाद कहिए) ने हमारी पीढ़ी के लोगों के मनो में जो एक खिंसाव पैदा कर दिया है, दिनकर ने उसको पूरी ईमानदारी से व्यक्त भी किया है : उनके सत्कारों पर भारतीय आदर्शवाद की छाया है, परंतु उनका चेतन मन सामाजिक कर्तव्य के प्रति जागरूक है। भारतीय आदर्शवाद उन्हें आकाश की ओर खींचता है, परंतु बिहार का उत्कांत वातावरण उन्हें धरती से अलग नहीं होने देता। इसी द्विविधा के कारण उनकी कृतियों में कहीं-कहीं बड़ा विचित्र विरोध मिलता है। अपने काव्य-समीक्षा और दिशा-निर्देश' निबंध में उन्होंने कविता को शुद्ध कला माना है—यहां तक कि उसमें वस्तुतत्त्व की अपेक्षा अभिव्यंजना को अधिक महत्त्व दे दिया है, और उधर व्यक्तिवाद की प्रतिष्ठा करते हुए वे सीधे जन्मजात प्रतिभा की अनिवर्चनीयता तक पहुंच गये हैं।

परंतु इसके विपरीत 'प्रगतिवाद', 'समकालीनता की व्याख्या' और 'कला में सोद्देश्यता का प्रश्न' आदि भाषणों में उन्होंने कविता की भौतिक तथा सामाजिक प्रकृति की अत्यंत आवेगपूर्ण घोषणा की है।

यह द्विविधा केवल दिनकर में ही नहीं, उनके सभी सहयोगी कवियों—नरेन्द्र, अंचल, सोहनलाल द्विवेदी आदि में उतनी ही स्पष्ट है। परंतु अंतर केवल एक है—

१ पाद टिप्पणी—'कविता कला है, और जहां कला है वहां हमें 'क्या' की अपेक्षा 'कैसे' पर अधिक ध्यान देना पड़ेगा, जब कवि-प्रतिभा इस 'कैसे' में दक्ष है, तब हर चीज उसके स्पर्श से काव्य बन सकती है।' (पृ० १४४) × × × "कवि-प्रतिभा एक ऐसा ही × (अनिर्वचनीय और ईश्वरीय) विलक्षण तत्त्व है, जिसका सतोषप्रद विश्लेषण अब तक नहीं हो सका (पृ० १४७)। काव्य को इस गौरीत माया के कारण ही तो शास्त्रीय नियमों से नहीं बाधा जा सकता।" कोष्ठ-बद्ध शब्द मेरे हैं। (पृ० १४८)

२. पाद टिप्पणी—दरअसल साहित्य, राजनीति, दर्शन और विज्ञान सबके-सब एक ही जीवन के पुरक अंग हैं, और उनमें से मूलतः कोई भी किसी का विरोधी नहीं है। × × जीवन की एक ही अवस्था की भिन्न-भिन्न लोगों की भिन्न-भिन्न अनुभूतियां पद्धतियों की भिन्नता के क्रम से कविता, राजनीति और विज्ञान बन जाती है। (पृ० १२९)

नरेन्द्र ने समाजवाद की जीवन-दृष्टि को बुद्धि द्वारा ग्रहण कर लिया है, अचल ने भी कम-से-कम दोनों हाथों से उसे पकड़ अवश्य लिया है, इसलिए ये दोनों सैद्धांतिक विवेचन करते हुए अपनी द्विविधा को समाजवाद की बौद्धिक रूढ़ियों में छिपा लेने का सफल-असफल प्रयत्न कर सकते हैं। सोहनलाल द्विवेदी भी गांधीवाद का दम भरते हैं, और उनकी दुहाई काफी जोर-शोर से देते रहते हैं, परंतु उनके विचारों में बौद्धिक शक्ति और सचाई दोनों ही बहुत कम हैं।

दिनकर का व्यक्तित्व अनुभूति-प्रधान है, उसने पूर्वी भारत की भावोष्णता को उत्तराधिकार में पाया है, अतएव द्विविधा उसमें व्यक्त है—गांधीवाद के प्रति आकृष्ट होते हुए भी उसने कहीं भी उसकी बौद्धिक रूढ़ियों में इसे छिपाने का प्रयत्न नहीं किया। इस द्विविधा को मिटाने की एक और विधि हो सकती थी आत्म-चिंतन। चिंतन की मंद-मंद आग में गलकर इसके कोने एकसार हो सकते थे, परंतु दिनकर की जवानी अभी इसे शायद गवारा नहीं करती।

महादेवीजी की आलोचक दृष्टि

जैसा मैंने एक और स्थान पर कहा भी है, महादेवी के काव्य में हमें छायावाद का शुद्ध अमिश्रित रूप मिलता है। छायावाद की अंतर्मुखी अनुभूति, अक्षरीरी प्रेम, जो बाह्य तृप्ति न पाकर अमासल सौंदर्य की सृष्टि करता है, मानव और प्रकृति के चेतन सस्पर्श, रहस्य-चिंतन (अनुभूति नहीं), तितली के पंखों और फूलों की पंखुडियों से चुराई हुई कला, और इन सबके ऊपर स्वप्न-सा पुरा हुआ एक वायवी वातावरण— ये सभी तत्त्व जिसमें घुले मिलते हैं, वह है महादेवी की कविता। महादेवी ने छायावाद को पढ़ा नहीं है, अनुभव किया है। अतएव साहित्य का विद्यार्थी उनकी विवेचना का आप्त वचन के समान ही आदर करेगा।

आज एक साथ ही महादेवी की लेखनी से उद्भूत विवेचनात्मक गद्य यथेष्ट रूप में हमारे सामने उपस्थित है। 'यामा', 'दीपशिखा' और 'आधुनिक' कवि की विस्तृत भूमिकाएं, पत्रिकाओं में प्रकाशित 'चिंतन के क्षणों में' और अब पुस्तकाकार प्राप्त उनके कतिपय लेख काव्य के सनातन सत्यों का जितना स्वच्छ उद्घाटन करते हैं, उतना ही आधुनिक साहित्य की गतिविधि का निरूपण भी।

साहित्य-दर्शन

महादेवी के साहित्य-दर्शन का आधार है भारतीय आदर्शवाद, जो जीवन और जगत् में एक सत्य की अखंड सत्ता मानता है। जगत् के खंड-खंड में अखंडता प्राप्त कर लेना ही सत्य है और उसकी विषमताओं में सामंजस्य देखना ही सौंदर्य है। महादेवी इन्हीं दो तथ्यों को साहित्य के साध्य और साधन मानती हैं।

“...सत्य काव्य का साध्य और सौंदर्य उसका साधन है। एक अपनी एकता में असीम रहता है और दूसरा अपनी अनेकता में अनंत, इसी से साधन के परिचय-स्निग्ध खंड रूप से साध्य की विस्मयभरी अखंड स्थिति तक पहुंचने का क्रम आनंद की लहर पर लहर उठाता हुआ चलता है।”

स्पष्ट शब्दों में इसका अर्थ यह हुआ कि सौंदर्य का सबंध रूप से होने के कारण वह हमारे निकट है, हमारा उससे स्नेह-परिचय है। रूपों की परिचित अनेकता की 'भावना' करता हुआ साहित्यकार जब क्रमशः उनकी मौलिक एकता की ओर बढ़ता है तो उसे एक विशिष्ट सामंजस्य-दृष्टि प्राप्त हो जाती है। यही सामंजस्य-दृष्टि साहित्य की मूल प्रेरणा है और स्वभावतः आनंदरूपा है, क्योंकि आनंद का अर्थ भी तो हमारी

अतर्कितियों का सामंजस्य ही है। 'रसो वै सः' को मानने वाला भारतीय साहित्यशास्त्र मूलतः इसी आनंदरूप सामंजस्य या अखंडता पर आधारित है। इसी से वह एक ओर साधारणीकरण के मौलिक तत्त्व तक पहुँच सका और दूसरी ओर क्रोध, शोक, जुगुप्सा और भय आदि में भी सात्त्विक आनंद की उपलब्धि कर सका।

यही आकर साहित्य की उपयोगिता का भी प्रश्न हल हो जाता है। जिसका साध्य सत्य है, साधन सौंदर्य है और प्रक्रिया आनंदरूप, उस साहित्य की उपयोगिता जीवन की चरम उपयोगिता है। परंतु उसका माध्यम स्थूल विधिनिषेध न होकर आंतरिक सामंजस्य ही है। इस प्रकार साहित्य एक ओर सिद्धांतों का व्यवसाय होने से बच जाता है, दूसरी ओर सस्ता मनोरंजन होने से। इस रूप में स्वभावतः ही महादेवी साहित्य को एक शाश्वत सत्य मानती हैं। अनेकता ढूँढ़ने वाली उनकी दृष्टि जीवन और साहित्य के सनातन सिद्धांतों और मूल्यों को लेकर चलती है, जो परिवर्तनों के बीच भी अक्षुण्ण रहते हैं।

“यह सत्य है कि संस्कृति की बाह्य रूप-रेखा बदलती रहती है, परंतु मूल तत्वों का बदल जाना तब तक संभव नहीं होगा जब तक उस जाति के पैरों के नीचे से वह विशेष मूखंड और चारों ओर से घेर लेने वाला विशेष वायुमंडल ही न हटा लिया जाए।”

अतएव यह स्पष्ट है कि महादेवी कविता को गणित के अंको में घटित होने वाला एक तथ्य-मात्र न मानकर, मूल रूप में रहस्यानुभूति ही मानती हैं। उपर्युक्त उद्धरण में एकता की स्थिति को विस्मयभरी कहने का यही तात्पर्य है। एक स्थान पर उन्होंने अपना मंतव्य असंदिग्ध शब्दों में व्यक्त किया है—

“व्यापक अर्थ में तो यह कहा जा सकता है कि प्रत्येक सौंदर्य या प्रत्येक सामंजस्य की अनुभूति भी रहस्यानुभूति है। यदि एक सौंदर्य-अंश या सामंजस्य-खंड हमारे सामने किसी व्यापक सौंदर्य का द्वार नहीं खोल देता तो हमारे अंतर्गत का उल्लास से आलोकित हो उठना संभव नहीं।”

वास्तव में कविता के ही नहीं, जीवन के विषय में भी कवि की ऐसी ही रहस्यात्मक भावना है। “मनुष्य चाहे प्रकृति के जड़ उपादानों का सघात-विशेष माना जाए और चाहे किसी व्यापक चेतना का अंशभूत, परंतु किसी भी अवस्था में उसका जीवन इतना सरल नहीं है कि हम उसकी पूर्ण तृप्ति के लिए गणित के अंको के समान एक निश्चित सिद्धांत दे सकें।” इसलिए उनका दृष्टिकोण विदेश के भूतवादी दार्शनिकों के दृष्टिकोण से जो जीवन को काम या केवल अर्थ पर केंद्रित मानकर चलते हैं, मूलतः भिन्न है। उनकी दृष्टि समन्वयवादी है जो काम और अर्थ के आशिक महत्त्व को तो मुक्तकठ से स्वीकार करती है परंतु जीवन को समग्रतः इनकी ही छकाइयों में घटाना स्वीकार नहीं करती। भौतिक यथार्थवाद को वे स्वीकार करती हैं, परंतु निरपेक्ष रूप में नहीं, आध्यात्मिक आदर्शों के साथ। “जीवन की खड-खड विविधता ही भौतिक यथार्थ है, अखंड एकता ही आध्यात्मिक आदर्श। पहला पदार्थ या अर्थ-नाम के घटकों में बाँटा जा सकता है, दूसरा अनुभूति का ही विषय होने के कारण निश्चय

ही थोड़ा-बहुत रहस्यमय है।" इसीलिए एक ओर महादेवी साहित्य के व्याख्यान में भौतिक वातावरण को उचित महत्व देती हैं, दूसरी ओर सामंजस्य या एकता की आध्यात्मिक कसौटी का उपयोग करती हैं।

इसी प्रकार वे काव्यानंद को भी ऐंद्रिय संवेदनों में न डूबकर प्राण-चेतना के उस सूक्ष्म घरातल पर दूबती हैं जहां बुद्धि और चित्त, ज्ञान और अनुभूति का पूर्ण सामंजस्य हो जाता है, जो चित्तन का घरातल है, जहां भट्टनायक या अभिनव के शब्दों में सतोगुण, तमस् और रजस् पर विजयी होता है। यहां आकर उनकी स्थिति एक ओर अति-बुद्धिवादी और दूसरी ओर शुद्ध रसवादी साहित्यकारों से भिन्न हो जाती है।

सामंजस्य की यह दृष्टि, दूसरे शब्दों में संतुलन और संयम की दृष्टि है जिसमें किसी भी प्रकार के अतिचार को, जीवन-प्रवाह के उन भ्रमाधारण क्षणों को, जहां संतुलन और संयम तट के मृत्तिका-खडों की तरह बह जाते हैं, स्थान नहीं। यह दृष्टि या तो जीवन के साधारण घरातल पर ही रुक जाती है और या फिर एकदम पूर्ण स्थिति—बाल्मीकि, व्यास, शेक्सपियर पर ही रुकती है। इसलिए यह अमृत-दृष्टि बायरन जैसे विषपायियों के प्रति, जो सामंजस्य और संतुलन की अवस्था तक नहीं पहुंच पाये हैं, सदैव कितनी क्रूर रही है। एक ओर सामंजस्य-द्रष्टा रवीन्द्र माझकेल को क्षमा नहीं कर पाते थे, और दूसरी ओर सामंजस्य-द्रष्टा महादेवी उग्र या अचल को क्षमा नहीं कर सकती। इनकी शक्ति को ये लोग आत्म-चातिनी शक्ति कहकर छोड़ देंगे। परंतु क्या यह उचित है? सत्य यह है कि यह सामंजस्य नैतिक बंधनों से सर्वथा मुक्त नहीं हो सका, इसलिए एक स्थान पर जाकर उसमें भेद-बुद्धि उत्पन्न हो ही जाती है। महादेवी के साहित्यिक मान नैतिकता के बोझ से काफी दबे हुए हैं, इसमें सदेह नहीं। और इसमें उनका स्त्रीत्व बाधक हुआ है, जो मर्यादा से बाहर जीवन की मुक्ति खोजने का अभ्यासी नहीं है। और, वास्तव में अभी महादेवीजी की दृष्टि पूर्ण सामंजस्य की अधि-कारिणी भी नहीं हो पायी क्योंकि उसमें पुरुषत्व से भिन्न नारीत्व की इतनी प्रखर चेतना वर्तमान है कि वह पुरुष को आततायी-प्रतिद्वंद्वी के अतिरिक्त और कुछ कठिनाई से ही समझ पाती है। महादेवी जैसे उन्नत व्यक्तित्व में यह भाव अवश्य किसी ग्रंथ की ही अभिव्यक्ति है जो अभी उलझी रह गई है।

सामयिक समस्या

इन सिद्धांतों का उपयोग उन्होंने आधुनिक हिंदी-साहित्य के विवेचन में किया है और यही हमें महादेवीजी का सक्रिय आलोचक रूप मिलता है। छायावाद और प्रगतिवाद से सबद्ध लगभग सभी महत्वपूर्ण प्रसंगों पर उन्होंने सम्यक् प्रकाश डाला है जो संक्रांति की इस क्रूर वेला में फैली हुई अनेक आतियों को दूर कर देता है। इन प्रसंगों में से मुख्यतम प्रसंग छायावाद को लेकर, आइए, बहस की जाए—

छायावाद

“मनुष्य का जीवन चक्र की तरह घूमता है। स्वच्छंद घूमते-घूमते थककर वह

अपने लिए सहस्र बंधनो का आविष्कार कर डालता है और फिर बंधनो से ऊँचकर उनको तोड़ने में सारी शक्तियाँ लगा देता है ।”

“छायावाद के जन्म का मूल कारण भी मनुष्य के इसी स्वभाव में छिपा हुआ है । उसके जन्म से प्रथम कविता के बंधन सीमा तक पहुँच चुके थे और सृष्टि के बाह्याकार पर इतना अधिक लिखा जा चुका था कि मनुष्य का हृदय अपनी अभिव्यक्ति के लिए रो उठा ।”

“स्वच्छंद छंद में चित्रित उन मानव-अनुभूतियों का नाम छायावाद उपयुक्त ही था, और मुझे तो आज भी उपयुक्त ही लगता है ।”

“छायावाद का कवि धर्म के अध्यात्म से अधिक दर्शन के ब्रह्म का ऋणी है जो मूर्त और अमूर्त विश्व को मिलाकर पूर्णता पाता है ।”

“बुद्धि के सूक्ष्म घरातल पर कवि ने जीवन की अखंडता का भाव न किया, हृदय की भाव-भूमि पर उसने प्रकृति में बिखरी हुई सौंदर्य-सत्ता की रहस्यमयी अनुभूति की, और दोनों के साथ स्वानुभूत सुख-दुःखों को मिलाकर एक काव्य-सृष्टि उपस्थित कर दी जो प्रकृतिवाद, हृदयवाद, अध्यात्मवाद, छायावाद आदि अनेक नामों का भार सभाल सकी ।”

“छायावाद कवियों की छाया में सौंदर्य के माध्यम से व्यक्त होने वाला भावात्मक सर्ववाद ही है ।”

इस प्रकार महादेवीजी के अनुसार :

१ छायावाद की मूल चेतना है सर्ववाद और इसकी भावभूमि है मुख्यतः प्रकृति, क्योंकि सर्ववाद की व्यंजना का मुख्य माध्यम वही है ।

२ इस सामान्य चेतना पर कवि के व्यक्तिगत सुख-दुःख की चेतना का गहरा प्रभाव है । वास्तव में सिद्धांत में समष्टिवादी होती हुई भी यह चेतना व्यवहार में व्यक्तिवादी ही है ।

३ सर्ववाद निसर्गतः ही कवियों को जन्म देता है, अतएव जन्म से ही छायावाद पर कवियों की छाया है ।

४. उसका उद्गम-स्थान हमारी प्राण-चेतना का वह सूक्ष्म घरातल है जहाँ बुद्धि और चित्त का संयोग होता है । अर्थात् छायावाद चित्त के अणु की उद्भूति है । अतएव वह स्वभावतः ही अंतर्मुखी कविता है ।

५. छायावाद में मूर्त-अमूर्त के सामंजस्य की पूर्णता है ।

उपर्युक्त विवेचन मेरी अपनी धारणाओं के इतना निकट है कि इनमें विशेष आपत्ति के लिए स्थान नहीं है । फिर भी ऐसा अवश्य लगता है कि महादेवीजी ने छायावाद की लंबी कविता पर दर्शन का बोझ कुछ अधिक लाद दिया है । अपने मूल रूप में छायावाद द्विवेदी-युग की स्थूल प्रवृत्तियों के विरोध में जागी हुई जीवन के प्रति एक रोमानी प्रतिक्रिया थी—स्थूल उपयोगिता के स्थान पर जिसमें एक रहस्योन्मुख भावुकता थी । सामयिक परिस्थितियों के अनुरोध से जीवन में रम और मास ग्रहण न कर सकने के कारण वह एक तो वांछित शक्ति का सचय नहीं कर पायी, दूसरे एकांत

अंतर्मुखी हो गई। इस प्रकार उसके आधिर्भाव में मानसिक दमन और अतृप्तियों का बहुत बड़ा योग है, इसको कैसे मुलाया जा सकता है ?

महादेवीजी ने कविता की तात्त्विक परिभाषा में छायावाद को कुछ ऐसा फिट कर दिया है कि वह कविता के परिपूर्ण क्षणों की वाणी ही लगता है—यह स्वभावतः असत्य है। छायावाद की अपनी सीमाएँ हैं। उनकी कविताओं में जितनी सूक्ष्मता है उतनी शक्ति नहीं, जितनी सुकुमारता है उतनी तीव्रता नहीं, जितना अरूप-चिंतन है उतना मासल रस नहीं आ सका—इसका निषेध कैसे किया जा सकता है ! हमारे दो प्रतिनिधि कवि पंत और महादेवी जीवन में पूरी तरह उतर नहीं पाये। जब जीवन की भूख तड़पती थी तब तो वे परिस्थितिबध उसे झुठलाते रहे और जब भूख मंद पड़ गई तब वे जीवन में उतरे—पर इस समय उसका सस्कार करने के अतिरिक्त इनके पास दूसरा कोई उपाय नहीं रहा। सस्कार में रस तभी आता है जब उसके द्वारा खीलती हुई बासनाओं से संघर्ष कर उन पर विजय प्राप्त की जाती है। प्रसाद और निराला में स्थान-स्थान पर वह भूख हुकार उठी है, और वही वे महान् काव्य की सृष्टि कर सके हैं।

आलोचना-शक्ति

महादेवीजी की आलोचना-शैली चिंतन की शैली है, जिसमें विचार और अनु-भूति का संयोग है। वे जैसे बौद्धिक तथ्यों को पचा-पचाकर हमारे समक्ष रखती हैं। निदान बौद्धिक तीक्ष्णता तो उनके विवेचन में इतनी नहीं मिलती, परंतु सश्लेषण सर्वत्र मिलता है। कहीं भी किसी प्रकार की उलझन नहीं है। यह दूसरी बात है कि पाठक को उसे तत्काल ग्रहण कर लेने में कठिनाई हो। क्योंकि उसका तो कारण है—यह कि विचार की अपेक्षा चिंतन को ग्रहण करने में देर लगती है। शुक्लजी की शास्त्रीय गवेषणा से सर्वथा भिन्न यह शैली प्रसाद और पत की ठोस बौद्धिक विवेचना की अपेक्षा टैगोर की लचीली काव्य-चिंतना के अधिक समीप है।

एक दूसरी विशेषता जो महादेवी की आलोचना में मिलती है वह है ऐतिहासिक एकसूत्रता, जो सामंजस्य को जीवन का और साहित्य का मूलाधार मानकर चलने वाले आलोचक के लिए स्वाभाविक है। उदाहरण के लिए एक ओर उन्होंने छायावाद की प्रकृति-भावना का वेदों से आरंभ होने वाली प्रकृति-भावना की भारतीय परंपरा के साथ बड़ी सुदरता के साथ संबन्ध-निरूपण किया है, दूसरी ओर आधुनिक काव्य-प्रवृत्तियों का समाज की आर्थिक परंपराओं के साथ। इसलिए उनकी आलोचना प्रायः एकांगी नहीं हुई। उसमें अंतर्मुखी और बहिर्मुखी वृत्तियों का संतुलन है और जीवन की विस्तृत भूमिका पर रखकर भी साहित्य को उसके अति-प्रत्यक्ष प्रश्नों से बचाये रखने का विवेक और सुसूचि है।

सारत महादेवी के ये निबंध काव्य के आश्वत सिद्धांतों के अमर व्याख्यान हैं। आज साहित्यिक मूल्यों के दरवांजर में भटका हुआ जिज्ञासु इन्हें आलोक-स्तंभ मानकर बहुत-कुछ स्थिरता पा सकता है।

हाली के काव्य-सिद्धांत'

हाली का युग

हाली का युग भारतीय इतिहास में पुनर्जागरण का युग था। उस समय पाश्चात्य संस्कृति एवं साहित्य से संपर्क और संघर्ष के फलस्वरूप एक नवीन चेतना का उदय हो रहा था, जो भारतीय संस्कृति तथा साहित्य में आधुनिक युग के सूत्रपान का सूचक था। इस युग की मुख्य प्रवृत्तियों का आकलन संक्षेप में इस प्रकार किया जा सकता है :

१. साहित्य और जीवन का घनिष्ठ संबंध—उत्तर-मध्यकाल में साहित्य और जीवन का संबंध प्रायः टूट चुका था। साहित्य एक प्रकार से विलाम और मनोविनोद की सामग्री बन गया था। किंतु अब साहित्य का जीवन के साथ घनिष्ठ संबंध स्थापित हुआ—अर्थात्, इस विस्मृत तथ्य की पुनः स्थापना हुई कि साहित्य का जीवन के साथ दुहरा संबंध है। दर्पण के समान वह जीवन को प्रतिबिम्बित ही नहीं करता, बल्कि सुधार-संस्कार की प्रेरणा भी देता है। परिणामतः युग की आवश्यकताओं के अनुकूल उसमें सामाजिक तथा राष्ट्रीय चेतना का समावेश हुआ और नैतिक मूल्यों की पुनः प्रतिष्ठा हुई, एक वाक्य में, साहित्य को जीवित रूप प्रदान किया गया।

२. विवेकशील एवं बौद्धिक वैज्ञानिक दृष्टिकोण—पूर्ववर्ती साहित्य जहां भावुकता से अतिरंजित था, वहां अब विवेक का प्राधान्य हुआ। जीवन में भावना का अपना मूल्य है, किंतु अतिशय भावुकता से अनेक प्रकार की विकृतियों का पोषण होता है, अतः जीवन के स्वास्थ्य के लिए विवेक-बुद्धि का आधार सर्वथा अनिवार्य है। नया साहित्य हृदय की माधुरी की कद्र करता हुआ भी विवेक की दृढ़ता का अधिक कायल था।

३. परंपरा के अधानुकरण तथा रुढ़िवाद का विरोध—यह युग जीवन और साहित्य दोनों में परंपरा के अधानुकरण तथा रुढ़िवाद का विरोधी था। अतीत की गौरव-परम्पराओं के प्रति यद्वावान् होता हुआ भी वह रुढ़ियों के प्रति असहिष्णु था, क्योंकि तत्कालीन अवनति का मूल कारण रुढ़िवाद ही था और उसको उच्छिन्न किये बिना जीवन एवं साहित्य में प्रगति असंभव थी।

१. मुकद्दम-ए-शेर-ओ-शायरी के आधार पर।

४ विस्तार और सुधार की आकांक्षा—वर्तमान से असंतुष्ट यह युग विस्तार और सुधार की आकांक्षा से अनुप्राणित था। नवीन जीवन के अनुरूप नवीन तत्त्वों के अंतर्भाव के प्रति आग्रह जीवन के सभी क्षेत्रों में व्याप्त था और साहित्य इसका अपवाद नहीं था।

हाली की प्रबुद्ध प्रतिभा इन समस्त प्रवृत्तियों एवं आवश्यकताओं के प्रति जागरूक थी और एक समर्थ साहित्य-नेता की भाँति उन्होंने इन सभी को आत्मसात् कर अपने युग का प्रतिनिधित्व तथा तत्कालीन उर्दू-साहित्य का नेतृत्व किया।

ग्रंथ का उद्देश्य

वास्तव में मुकद्दस-ए-शेर-ओ-शायरी स्वतंत्र ग्रंथ न होकर हाली के काव्य-संग्रह की भूमिका है। हाली ने अपने युग की माग के अनुरूप उर्दू-काव्य को नवीन दिशा प्रदान की। उर्दू-कविता में परंपरा से भिन्न नवीन वस्तुतत्त्व और नवीन शैली का समावेश हुआ जिसकी स्वीकृति एकाएक संभव नहीं थी। इसलिए अपने दृष्टिकोण को स्पष्ट करने के लिए पद्य से भी अधिक गद्य का—भावना से भी अधिक तर्क का—अवलंब लेना उनके लिए आवश्यक हो गया। परिणामतः प्रस्तुत भूमिका में सिद्धांत-विवेचन ही प्रमुख है, व्यावहारिक आलोचना केवल सिद्धांत को पुष्ट तथा उदाहृत करने के लिए ही की गई है। किंतु सिद्धांत-विवेचन भी वास्तव में हाली के लिए साधन ही है, साध्य नहीं। साध्य है उर्दू कविता का सुधार—उर्दू काव्य-प्रणाली का युगानुकूल सुधार और विस्तार : “फिर भी, हमें अपने देश के ऐसे युवकों से जिनकी कविता के प्रति अभिरुचि है और जो युग के तेवर पहचानते हैं, यह आशा है कि वे शायद इस निबंध को पढ़ें और कम-से-कम इतना स्वीकार करें कि उर्दू-कविता की वर्तमान स्थिति में निस्संदेह सुधार अथवा सशोधन की आवश्यकता है। हमने कविता के सुधार के सबंध में जो कुछ विचार इस लेख में प्रकट किये हैं यदि उनमें से एक भी मत स्वीकार न किया जाए, किंतु यदि देश में इस लेख से आम तौर पर यह विचार फैल जाए कि वस्तुतः हमारी कविता में सुधार की आवश्यकता है, तो हम समझेंगे कि हमें पूरी सफलता प्राप्त हुई है, क्योंकि उन्नति की पहली सीढ़ी अपनी अवनति का विश्वास है।” (पृ० १३२)।—हाली के काव्य-सिद्धांतों का विश्लेषण तथा मूल्यांकन करने के लिए प्रस्तुत उद्देश्य को दृष्टि में रखना अत्यंत आवश्यक एवं उपयोगी होगा। अस्तु !

हाली के काव्य-सिद्धांत

काव्य की परिभाषा और मूलतत्त्व—हाली ने काव्य या कविता की परिभाषा नहीं की। उनके मत से काव्य की ‘कोई परिभाषा ऐसी नहीं है जो अकाट्य हो’ (पृ० ३६)। फिर भी कुछ परिभाषाएं ऐसी हैं जिन्हें वे यथार्थ के निकट मानते हैं। उदाहरण के लिए :

१ कविता एक प्रकार की अनुकृति है।

२. एक विद्वान् ने काव्य की परिभाषा इस प्रकार की है :

“जो विचार एक असाधारण और निराले ढंग से शब्दों द्वारा इस उद्देश्य से व्यक्त किया जाय कि श्रोता का मन उसे सुनकर प्रसन्न अथवा प्रभावित हो, वह काव्य है—चाहे पद्य में हो अथवा गद्य में।”

इन्ने रशीक के शब्दों में—

(३) “काव्य जब पढ़ा जाए तो प्रत्येक व्यक्ति का यह भाव हो कि ऐसा मैं भी कह सकता हूँ; किंतु जब वैसा कहने का इरादा किया जाए तो सिद्धहस्त भी असमर्थ रहे।”

वास्तव में ये तीनों परिभाषाएँ भी अपूर्ण और एकांगी हैं। लक्षण की कसौटी यह है कि वह अपने में सर्वथा पूर्ण, स्वतः स्पष्ट, अतिव्याप्ति तथा अव्याप्ति से मुक्त हो।

पहली परिभाषा मूलतः अरस्तू की है। हाली ने यहाँ मैकाले का उल्लेख किया है और इस परिभाषा को उन्हीं की माना है। इसमें सदेह नहीं कि मैकाले ने कवि और चित्रकार को समानधर्मा मानते हुए अरस्तू के अनुकरण-सिद्धांत के प्रभाव को स्वीकार किया है, किंतु ये शब्द मैकाले ने कही नहीं लिखे। उनका वाक्य इस प्रकार है, “कविता से हमारा अभिप्राय है शब्द-प्रयोग की वह कला जिससे कि कल्पना में भ्रम उत्पन्न हो जाये—शब्दों के द्वारा वही कर दिखाने की कला, जो चित्रकार रंगों के द्वारा करता है।” अरस्तू का मूल वाक्य इस प्रकार है “महाकाव्य, त्रासदी, कामदी और रौद्रस्तोत्र तथा वक्त्री-वीणा-संगीत के अधिकांश भेद अपने सामान्य रूप में अनुकरण के ही प्रकार हैं।”^१ जैसा कि हमने ‘अरस्तू का काव्यशास्त्र’ की भूमिका में स्पष्ट किया है, अरस्तू ने भी वस्तुतः काव्य की कोई निश्चित परिभाषा नहीं की। उसके अनेक सूत्रों के आधार पर एक परिभाषा का निर्माण अवश्य किया जा सकता है जो इस प्रकार है—“काव्य भाषा के माध्यम से प्रकृति का अनुकरण है।”^२ किंतु इसमें ‘प्रकृति’ और ‘अनुकरण’ दोनों ही शब्द अस्पष्ट एवं व्याख्या-सापेक्ष हैं और ‘अनुकरण’ शब्द का वास्तविक अभिप्राय तो अनेक प्रकार की प्रामाणिक व्याख्याएँ प्रस्तुत हो जाने के बाद आज भी अनिर्णीत है। इसमें सदेह नहीं कि यूरोप में काव्य की जो वस्तुपरक परिभाषाएँ की गईं, उनका मूलधार अरस्तू के शब्द ही हैं, फिर भी यह परिभाषा सहज ग्राह्य एवं निर्दोष तो नहीं मानी जा सकती।

दूसरी परिभाषा भी वस्तुतः काव्य की परिभाषा न होकर उसके उद्देश्य की व्याख्या ही अधिक है। लक्षण का पहला ही गुण—उसमें नदारद है। इसका रूप कुछ इस प्रकार बनता है . काव्य से अभिप्राय गद्य या पद्य में व्यक्त ऐसे विचार का है जो श्रोता के मन को प्रसन्न और प्रभावित करे।—इसमें भी अनेक प्रकार की त्रुटियाँ हैं। एक तो इसमें ‘विचार’ शब्द आमक है, किंतु उस समय पारिभाषिक शब्दों

१. लिटरेरी ऐंसेज : मिल्टन, पृ० ६

२. अरस्तू का काव्यशास्त्र, पृ० ६

३. वही, भूमिका, पृ० २६

के रूप स्थिर नहीं हुए थे, अतः यह मान लेना चाहिए कि 'विचार' यहाँ सामान्यतः 'अर्थ' का वाचक है। आगे 'विचार' की विशेषता—प्रसन्न और प्रभावित करने की क्षमता—इस शक्ति का और भी निराकरण कर देती है कि कहीं 'विचार' शब्द में भाव-तत्त्व की उपेक्षा तो निहित नहीं है। किंतु काव्य में अर्थ और शब्द के परस्पर संबंध के विषय में भ्रांति है। वाक्य-रचना के अनुसार तो स्पष्टतः यहाँ अर्थ (विचार) पर ही बल है (जो विचार प्रसन्न और प्रभावित करे वह काव्य है)। पर अभिव्यक्ति का 'निरालापन' और 'असाधारणता' इस बात के प्रमाण हैं कि वह भी कम महत्त्वपूर्ण नहीं है। ऐसी स्थिति में यह निष्कर्ष निकलता है कि प्रस्तुत लक्षण में (१) शब्द, (२) अर्थ, और (३) शब्द-अर्थ का रमणीय संबन्ध—काव्य के इन तीनों तत्त्वों का स्पष्ट समावेश तो है, किंतु इनका उचित संयोजन नहीं हुआ—अर्थात् शब्द और अर्थ के सामंजस्य की निर्भ्रान्त स्वीकृति यहाँ नहीं है, इसीलिए उनके प्रभाव (प्रसन्न और प्रभावित करना) का पृथक् रूप से उल्लेख करने की आवश्यकता हुई है। वस्तुस्थिति यह है कि काव्य में शब्द और अर्थ का पूर्ण तादात्म्य रहता है जो स्वभावतः आह्लादकारी होता है—आह्लादकता पृथक् तत्त्व न होकर सामंजस्य का सहज गुण है। आलोच्य लक्षण में काव्य के इस सूक्ष्म रहस्य का उद्घाटन नहीं हुआ है।

इन्ने रशीक का लक्षण वास्तव में लक्षण की अपेक्षा सूक्ति अधिक है। उसका स्पष्ट अर्थ यह है कि काव्य सर्व-सामान्य अनुभूतियों की असामान्य अभिव्यक्ति है। मूल अर्थ इसका भी सत्य के निकट ही है—अर्थात् यहाँ भी इसी सर्वमान्य तथ्य की अभिव्यक्ति है कि काव्य की विषयवस्तु का आधार साधारण अनुभव या स्थायी भाव आदि ही होते हैं और उसकी अभिव्यजना में शब्दार्थ का असाधारण चमत्कार रहता है; सचेष्ट अनुभव तो सर्व-सामान्य ही होता है, किंतु अभिव्यक्ति की क्षमता प्रतिभा, निपुणता आदि विशिष्ट गुणों पर निर्भर रहती है।

उपर्युक्त विवेचन के आधार पर हाली की काव्य-विषयक मान्यताओं का रूप कुछ-कुछ इस प्रकार बनता है :

१. काव्य के प्रति हाली का दृष्टिकोण प्रधानतः वस्तुपरक है। काव्य के प्रति स्थूलतः दो प्रकार के दृष्टिकोण मिलते हैं : एक—आत्मपरक अथवा रोमानी दृष्टिकोण जिसका प्रतिनिधित्व करती है यह परिभाषा कि 'रमणीय अर्थ का प्रतिपादक शब्द काव्य है' और, दूसरा—वस्तुपरक दृष्टिकोण जिसकी प्रतिनिधि परिभाषा यह मानी जा सकती है कि 'काव्य जीवन की आलोचना है।' पहले में आनंद-तत्त्व पर बल है और दूसरे में जीवन-तत्त्व पर। हाली का मत दूसरे दृष्टिकोण के अंतर्गत आता है।

२. शब्द और अर्थ में यद्यपि अर्थ का भी बड़ा महत्त्व है परंतु प्राधान्य शब्द ही का है।

३. काव्य की अभिव्यजना असाधारण होती है जिसके कारण उसमें चमत्कार की शक्ति उत्पन्न हो जाती है।

ये तीनों लक्षण हाली के नहीं हैं, अतः इनकी आलोचना का सीधा संबन्ध हाली से नहीं है, फिर भी चूँकि इनमें उन्होंने अपनी आस्था व्यक्त की है, अतः इनके

आधार पर काव्य के स्वरूप के विषय में हाली की मान्यताओं का आकलन किया जा सकता है और इस संबंध में इनके गुण-दोषों का भागी भी हाली को ठहराया ही जा सकता है।

काव्य के मूल तत्त्व (हेतु और उपादान)

हाली ने काव्य की आवश्यकताओं का ही विवेचन प्रत्यक्ष रूप से किया है, तत्त्वों का नहीं। वस्तुतः आवश्यकताओं के अंतर्गत उन्होंने काव्य के हेतुओं तथा उपादानों—दोनों को ही समेट लिया है। काव्य की परिभाषा के बाद यह प्रसंग उठाया है कि काव्य के लिए क्या शर्तें जरूरी हैं? (पृ० ४३) यहाँ वस्तुतः वे काव्य-हेतुओं का ही विवेचन करते हैं। उनके मत से कविता करने के लिए तीन बातों की आवश्यकता है—(१) कल्पना, (२) प्रकृति का अध्ययन, और (३) शब्द-विन्यास। वस्तुतः एक प्रकार से तो ये कविता के हेतु हैं। कल्पना से अभिप्राय है कल्पना-शक्ति का अर्थात् 'प्रतिभा' का—“यह वह प्रतिभा है जिसे कवि भा के पेट से अपने साथ लेकर निकलता है और जो अभ्यास से प्राप्त नहीं हो सकती” (पृ० ४३)। प्रकृति के अध्ययन का अर्थ है 'निपुणता' : “कविता में निपुणता प्राप्त करने के लिए यह भी आवश्यक है कि सृष्टि-रूप ग्रंथ और उसमें से विशेषकर मानव-स्वभाव-रूपी पुस्तक का अध्ययन अत्यंत विचारपूर्वक किया जाय” (पृ० ४६)। शब्द-विन्यास 'अभ्यास' का समानांतर गुण है : “कविता कवि के मस्तिष्क से सर्वथा पूर्णरूप में प्रकट नहीं होती अपितु विचार की प्रारंभिक अव्यवस्था से लेकर अंत के परिष्कार और संस्कार तक बहुत से पड़ाव पार करने होते हैं।” (पृ० ५३) प्रतिभा, निपुणता और अभ्यास इन तीनों में संस्कृत के आचार्यों की भांति हाली ने प्रतिभा को ही प्रमुख माना है—“यदि कवि के व्यक्तित्व में यह प्रतिभा विद्यमान है और बाकी शर्तों में, जो काव्य-कौशल के लिए आवश्यक हैं, कुछ कमी है, तो वह उस अभाव की पूर्ति उस प्रतिभा में कर सकता है।” (पृ० ४३)। ठीक यही भारतीय आचार्यों का मत है :

अव्युत्पत्तिकृतो दोष शक्त्या संत्रियते कवेः।

—(आनंदवर्धन)

अर्थात् कवि की शक्ति व्युत्पत्ति के अभाव से उत्पन्न दोष का संवरण कर लेती है। कहने की आवश्यकता नहीं कि यह विवेचन भारतीय काव्यशास्त्र के काव्य-हेतु-विवेचन में प्रभावित है। उन्नीसवीं शती के अंत में भारतीय ज्ञान-विज्ञान का प्रसार होने लगा था और नये विद्वान् प्राचीन सिद्धांतों को नये ढंग में प्रस्तुत करने लग गए थे। हाली की ग्रहणशील जागरूक मेधा ने, अप्रत्यक्ष रूप से ही मही, उपर्युक्त विवेचन का लाभ उठाया है। परंतु हाली के इस विवेचन में 'हेतुओं' के साथ 'उपादान' भी मिल गए हैं।

कल्पना के विवेचन में कल्पना-शक्ति अर्थात् प्रतिभा और कल्पना तत्त्व दोनों का ही अंतर्भाव है जहाँ काव्यकर्मी शक्ति का विवेचन है वहाँ वह प्रतिभा का पर्याय होने के नाते हेतु है, किंतु जहाँ आधार के रूप में उमका उल्लेख है वहाँ उपादान है।

प्रकृति का अध्ययन जहा कारण है वहा काव्य-हेतु है, किंतु जहां आधारभूत सामग्री है वहा वह अनुभव अर्थात् भाव-तत्त्व और ज्ञान-तत्त्व का वाचक होने के कारण उपादान है। इसी प्रकार जहा शब्द-विन्यास कवि के कर्तव्य का अंग है वहा हेतु है और जहा आधार है अर्थात् अभिव्यंजना का प्रतीक है वहा उपादान है। इस विश्लेषण के अनुसार काव्य के तीन उपादान हाली को मान्य हैं (१) कल्पना-तत्त्व, (२) अनुभव (भाव, ज्ञान)-तत्त्व, और (३) अभिव्यंजना-तत्त्व। कल्पना पौरस्त्य काव्यशास्त्र के लिए अपेक्षाकृत नया तत्त्व था, अतः हाली ने उसकी विस्तार के चर्चा की है। कल्पना से अभिप्राय उस तत्त्व से है जिसके द्वारा काव्य की आधारभूत सामग्री—अनुभव अर्थात् भाव, ज्ञान आदि—व्यवस्थित होकर नवीन रूप धारण करती है।^१ “कल्पना की यह प्रक्रिया जिस प्रकार विचारों में होती है, उसी प्रकार शब्दों (शैली) में भी होती है” (पृ० ४५)। इस प्रकार कल्पना का दुगुना महत्त्व है। यद्यपि कल्पना के नियमों और तर्कों के नियमों में भेद है, फिर भी उस पर तर्क और विवेक का अकुश आवश्यक है क्योंकि स्वैरिणी कल्पना अनर्गल वाग्विलास का रूप धारण कर लेती है। कल्पना वास्तव में अनुभव अर्थात् प्रकृति के कोष से संकलित सामग्री की सहायक ही है, स्थापनापन्न नहीं। उसका स्वेच्छाचार वही होता है जहां अनुभव का कोष रिक्त हो जाता है।^१ अनुभव-तत्त्व पर भी हाली ने बहुत बल दिया है। काव्य की सामग्री का आधार यही है। इसके अभाव से कल्पना और अभिव्यंजना दोनों ही असमर्थ रहती है। तीसरे तत्त्व—अभिव्यंजना की महत्ता भी स्वयंसिद्ध है : हाली ने उसे एक प्रकार अर्थ से भी अधिक मौलिक तत्त्व माना है—“हम यह बात स्वीकार करते हैं कि काव्य का आधार जिस मात्रा में शब्दों पर निर्भर है उस मात्रा में अर्थ पर नहीं। अर्थ कैसा ही महान् और सूक्ष्म हो, यदि अच्छे शब्दों में व्यक्त न किया जाएगा, कभी दिलों में घर नहीं कर सकता। और एक घटिया विषय सुंदर शब्दों में व्यक्त होने से प्रशंसनीय बन जाता है।” (पृ० ५७)

काव्य का महत्त्व और प्रयोजन

यद्यपि कवि और काव्य के विरुद्ध बहुत-कुछ कहा गया है, फिर भी उनका महत्त्व अक्षुण्ण है। काव्य का महत्त्व सिद्ध करने के लिए हाली ने अनेक तर्क दिये हैं :

१. कविता प्रातिम गुण है—“वह प्रकृति का वरदान है।” प्रकृति का गुण होने के कारण, भगवान् का वरदान होने के कारण वह समाज के लिए उपयोगी है। “इससे स्पष्ट है कि काव्य कोई अभ्यास से प्राप्त होने वाली वस्तु नहीं, बल्कि कुछ लोगों में यह गुण प्रकृति का वरदान होता है। अतः जो व्यक्ति भगवान् की इस देन को प्रकृति की इच्छा के अनुसार काम में लायेगा, वह संभव नहीं कि उससे समाज को कुछ लाभ न हो।” (पृ० ३)

१. पृ० ४५

२. पृ० ५२

२ कविता का प्रभाव सर्वमान्य है, इसलिए उसका सदुपयोग निश्चय ही लाभकारी होगा। “कविता के प्रभाव को कोई व्यक्ति अस्वीकार नहीं कर सकता। श्रोताओं के मन में इससे अवसाद या आनंद, उत्साह या निराशा, न्यूनाधिक मात्रा में अवश्य ही उत्पन्न होती है और इससे अनुमान हो सकता है कि यदि उसमें कुछ काम लिया जाय तो वह कदा तक लाभदायक हो सकती है।” (पृ० ४)

३ कविता का राजनीतिक प्रभाव भी इतिहास-प्रसिद्ध है। यूनानी, अंगरेजी, अरबी, फारसी—सभी भाषाओं की कविता ने अनेक अवसरों पर राष्ट्रीय उत्थान में योगदान किया है।

४. कविता का सामाजिक प्रभाव भी स्वतःसिद्ध है। एक ओर कविता अपने समय के सामाजिक प्रभाव को ग्रहण करती है और दूसरी ओर समाज को प्रभावित भी करती है। सत्काव्य जहां समाज में उत्तम गुणों का विकास करता है वहां असत्काव्य रुचि को विकृत कर देता है, झूठ को बढ़ावा देता है और राष्ट्र के साहित्य तथा भाषा का विनाश कर देता है : ‘कवि को यद्यपि आरंभ में समाज की कुरूपियां बिगाड़ती हैं, किंतु कविता जब बिगड़ जाती है तो उसकी जहरीली हवा समाज को भी अत्यधिक क्षति पहुंचाती है।’ (पृ० ३०)

५. कविता का नैतिक प्रभाव “कविता यद्यपि सीधे ढंग से नीतिशास्त्र की भांति उपदेश और शिक्षा नहीं देती, किंतु उसे न्यायपूर्वक नीतिशास्त्र का सहायक अथवा स्थानापन्न कह सकते हैं।” (पृ० १८)। “कविता से जिस प्रकार मनोभावनाएं उत्तेजित होती हैं, उसी प्रकार आध्यात्मिक आनंद भी सजीव हो उठता है।” (पृ० १८) —यह आध्यात्मिक आनंद नैतिकता का ही एक रूप है। इस प्रकार के पवित्र आनंद से मनुष्य का नैतिक उत्कर्ष होता है।

६ सांस्कृतिक प्रभाव—कविता हमारी चेतना का संस्कार करती है “सांसारिक धर्मों में व्यस्त रहने के कारण जो शक्तियां सुषुप्त हो जाती हैं, काव्य उन्हें जाग्रत करता है।” वह हमारे बचपन की उन विषुद्ध और पवित्र भावनाओं को, जो स्वार्थ की अपवित्रता के धब्बों से मुक्त और निर्मल थी, पुनर्जीवित करता है।—काव्य दरिद्रता की स्थिति में मरहम और समृद्धि की स्थिति में विषहरण (तिर्याक) का काम देता है : अर्थात् विपत्ति और सपना दोनों के दुष्प्रभावों से मानव-चेतना की रक्षा करता है।

७. कुछ विद्वानों का यह मत है कि कविता असभ्यता के युग में प्रगति करती है क्योंकि सभ्यता का आधार जहां ज्ञान और जिज्ञासा है वहां कविता के मूल तत्त्व हैं कल्पना और आवेग। यह मत केवल अशत सत्य है। ज्ञान-विज्ञान के विकास के साथ काव्य के लिए नवीन क्षेत्र उद्घाटित हुए हैं और मानव-कल्पना को नवीन उपकरण प्राप्त हुए हैं। अतः कविता का महत्त्व सार्वकालिक है।

इस प्रकार मानव-जीवन पर काव्य का प्रभाव अत्यंत स्थायी और व्यापक होता है—राजनीतिक, सामाजिक, नैतिक, सांस्कृतिक—सभी क्षेत्रों में वह मानव-जीवन का उपकार करता है।

उपर्युक्त विश्लेषण से स्पष्ट है कि हाली की दृष्टि आनंद की अपेक्षा काव्य के नैतिक पक्ष पर ही अधिक केंद्रित है। आनंद की उन्होंने अपेक्षा नहीं की—आनंद पर बल देने वाली उनकी दीर्घ काव्य-परंपरा ऐसा करने की अनुमति भी नहीं दे सकती थी, किंतु उसकी अपेक्षा—कदाचित् युगधर्म के प्रभाव से—काव्य का शिवत्व ही उन्हें अधिक मान्य है। भारतीय तथा पाश्चात्य काव्यशास्त्र में मूलतः इन दोनों तत्त्वों का ही महत्त्व रहा है। किंतु भारतीय दृष्टि जहां आनंद और कल्याण को एक ही सत्य के दो पहलू मानती हुई दोनों में सामरस्य की कल्पना करती रही है, वहां पाश्चात्य काव्यशास्त्र में प्रायः इन दोनों के बीच प्रतिद्वंद्व रहा है। एक ओर जहां प्लेटो, होरेस, मिल्टन, रस्किन, मैथ्यू आर्नल्ड, तोल्सतोय की लोककल्याणवादी परंपरा है, वहां दूसरी ओर ह्यूगो, पेटर, स्विनबर्न आदि की परंपरा है जो सौंदर्य या उसके भावात्मक रूप आनंद को ही एकमात्र सिद्धि मानकर चलती है। प्रथम वर्ग के आलोचकों के भी दो उपवर्ग हैं : एक की दृष्टि बहिर्मुखी है और वह लोक-कल्याण के व्यावहारिक पक्ष पर अधिक बल देता है; दूसरे की जीवन-दृष्टि अपेक्षाकृत अधिक सूक्ष्म है और वह कल्याण के स्थायी एवं गंभीर रूप को मान्यता देता है। इस अंतर को और भी स्पष्ट करने के लिए पहले उपवर्ग की काव्य-दृष्टि को नैतिक और दूसरे की दृष्टि को सांस्कृतिक कह सकते हैं। उदाहरण के लिए, हिंदी में—५० महावीरप्रसाद द्विवेदी के काव्य-मूल्य नैतिक और आचार्य रामचंद्र शुक्ल के सांस्कृतिक थे, हाली का स्थान निश्चय ही पहले उपवर्ग में आता है—उनके काव्य-मूल्यों का आधार मूलतः नैतिक ही था। उनकी दृष्टि सुधार पर ही रुक जाती है—मस्कार और उन्नयन तक प्रायः नहीं पहुंचती। सुधार का मार्ग यम-नियम का मार्ग है, मस्कार का मार्ग आत्माभिव्यक्ति और आत्म-शुद्धि का मार्ग है। हाली के व्यक्तित्व और युग दोनों की परिधि सुधार तक ही सीमित थी।

काव्य का माध्यम

छंद कविता का परंपरागत माध्यम है—किंतु उनकी अनिवार्यता के विषय में प्रायः मतभेद रहा है। हाली का मत इस प्रसंग में सर्वथा मतुलित और विवेक-सम्मत है :

कविता के लिए वज्र (मात्रा-अनुपात अथवा छंद) एक ऐसी वस्तु है जैसे राग के लिए बोल। जिस प्रकार राग अपने-आप में शब्दों पर आश्रित नहीं है उसी प्रकार कविता निजी रूप में वज्र (छंद) पर निर्भर नहीं है। इसके लिए जैसे अंगरेजी में दो शब्द प्रचलित हैं—एक 'पोयट्री', और दूसरा 'वर्स', उसी प्रकार हमारे यहां भी दो शब्द प्रयुक्त होते हैं—एक 'गेर' और दूसरा 'नज्म'। और जिस प्रकार उनके यहां वज्र का बंधन पोयट्री के लिए नहीं, अपितु वर्स के लिए है उसी प्रकार हमारे भी बंधन गेर में नहीं, नज्म में अपेक्षित होना चाहिए।" (पृ० ३६)

उपर्युक्त अभिमत का विश्लेषण हम इस प्रकार करते हैं :

गेर = पोयट्री = कविता
नज्म = वर्स = पद्य

छंद पद्य का अनिवार्य माध्यम है, अर्थात् वह भेदक तत्त्व है जो पद्य को गद्य से पृथक् करता है। कविता के लिए वह अनिवार्य नहीं है—कविता अपने शुद्ध रूप में छंद पर आश्रित नहीं है : उदाहरण के लिए, अरबी में कुरान शरीफ का माध्यम गद्य है, परंतु उसकी गणना काव्य के अंतर्गत होती है। परंतु, अनिवार्य न होने पर भी छंद कविता के लिए उपयोगी अवश्य है, उससे “कविता का गुण और प्रभाव दुगुना हो जाता है।” इस संदर्भ में हाली के मत का सारांश यह है “यद्यपि कविता वज्ज पर निर्भर नहीं है और प्रारंभ में वह चिरकाल तक इस आभूषण से वंचित रही है, परंतु वज्ज से निस्संदेह उसका प्रभाव अधिक तीव्र और मंत्र अधिक सफल हो जाता है।” (पृ० ३७)

यह निश्चय ही विवाद का प्रश्न है—यूरोप के आलोचकों में अरस्तू से लेकर रिचर्ड्स तक इस विषय में मत-वैविध्य रहा है। अरस्तू का मत वही है जो प्राचीन अरबी विद्वानों का था—अर्थात् कविता का माध्यम पद्य और गद्य दोनों ही हो सकते हैं। परवर्ती आलोचकों में सिडनी, कोलरिज, रस्किन आदि ने स्पष्ट रूप से छंद को कविता का अनिवार्य माध्यम मानने से इनकार किया है।

सिडनी · छंद कविता का अलंकार मात्र है, कारण (कारणभूत तत्त्व) नहीं है।

कोलरिज · सर्वश्रेष्ठ काव्य की सत्ता छंद के बिना भी हो सकती है।

इसके विपरीत ड्राइडन, डॉ० जॉन्सन, कार्लायल, स्टुअर्ट मिल आदि ने अत्यंत विश्वासपूर्वक छंद की अनिवार्यता की घोषणा की है।

ड्राइडन कविता भावपूर्ण तथा छंदोबद्ध भाषा में प्रकृति का अनुकरण है।

स्टुअर्ट मिल · जब से मानव मानव है, तभी से सब गहन और स्थायी भाव लययुक्त भाषा में ही अभिव्यक्त होते आये हैं—भाव जितना ही गहन होता है, लय उतनी ही विशिष्ट एवं सुनिश्चित हो जाती है।

पश्चिम में यह विवाद आज भी चल रहा है और उसकी प्रतिध्वनि हमारे देश में भी सुनाई पड़ जाती है। एक ओर वाल्ट व्हिटमैन और उनके अनुयायियों का मत छंद की अनिवार्यता के विरुद्ध है—‘नई कविता’ सगीत और कविता को दो पृथक् कलाएँ मानकर कविता के लिए सगीत की अनिवार्यता का स्पष्ट शब्दों में निषेध करती है। दूसरी ओर रिचर्ड्स जैसे मनीषी छंद का कविता के साथ मनोवैज्ञानिक संबंध मानते हैं।

संस्कृत काव्यशास्त्र में यह प्रश्न कभी इस रूप में सामने नहीं आया। आरंभ से ही वैदिक छंदों और अनुष्टुप के सगीत की समृद्धि का अभ्यस्त होने पर भी भारतीय आचार्य ने काव्य को गद्यपद्यमय ही माना है गद्यपद्यमय काव्यम्। यहाँ छंद और अलंकार का अत्यधिक महत्त्व हो जाने पर भी छंद का काव्य-लक्षणों में अंतर्भाव नहीं हुआ। परवर्ती साहित्य में यद्यपि गद्यकाव्य की रचना प्रायः निषेध ही गई थी, फिर भी पद्य की अनिवार्यता काव्य के लिए मान्य नहीं हुई। पंडितराज जैसे सगीत-रसिक आचार्य ने भी ‘रमणीयार्थ-प्रतिपादक शब्द’ को ही काव्य माना, पद्य को नहीं।

कविता और छंद के पारस्परिक संबंध के विषय में आज विशेष मतभेद नहीं रह गया। केवल पद्य या नज्म कविता नहीं है; यह मत निर्विवाद है। कुछ-एक काल-खंडों को छोड़कर जब कि काव्य-रूढ़ियां अत्यधिक जटिल हो गई थी—और ऐसा समय प्रत्येक साहित्य के इतिहास में कभी-न-कभी अवश्य आया है—पद्य और कविता में भ्रांति के लिए स्थान कभी नहीं रहा। किंतु प्रश्न दूसरा है—क्या छंद के बिना कविता की स्थिति मभव है? इसका समाधान भी आज प्रायः हो चुका है। आज कविता और काव्य में थोड़ा भेद हो गया है। काव्य यदि रस के साहित्य या ललित साहित्य का पर्याय है तो कविता उसका एक विशिष्ट रसात्मक भेद है—और यदि काव्य कविता (शेर या शायरी) का पर्याय है तो वह स्वयं रस के साहित्य (बेले लेत्र) का एक भेद है। वास्तव में प्राचीन काव्यशास्त्र में काव्य का रस के साहित्य या सर्जनात्मक साहित्य (बेले लेत्र) के अर्थ में प्रयोग हुआ है, इसीलिए वह गद्यपद्यमय है और उसमें उपन्यास तथा नाटक आदि का सहज समावेश है। आज यदि वह पोयट्री (शायरी) का पर्याय माना जाय तो नाटक और उपन्यास उसकी परिधि में नहीं आ सकते, नाटककार और उपन्यासकार आज कवि सजा का अधिकारी नहीं रह गया। सरस नाटक अथवा कथा काव्यमय या कवित्वमय हो सकती है, किंतु कविता नहीं। सांगण यह है कि जिस प्रकार कला के विभिन्न रूप—चित्र, संगीत, काव्य आदि—माध्यम के भेद से ही अपने विशिष्ट रूप को प्राप्त करते हैं, इसी प्रकार रस के साहित्य के विभिन्न रूप भी अपने-अपने माध्यम के आधार पर ही परस्पर भिन्न होकर स्वत्व-रक्षा कर सकते हैं। कविता रस के साहित्य का अतिशय रक्षात्मक रूप है और अतिशय रसात्मक स्थिति मन की अतिशय उच्छ्वसित अवस्था का ही नाम है। मन का उच्छ्वास स्वास के आरोह-अवरोह में व्यक्त होता है और वही लय है। यही लय शब्द पर आख ड़ होकर छंद बन जाती है। इसी मनोवैज्ञानिक तर्क के आधार पर स्टुअर्ट मिल और रिचर्ड्स ने कविता और छंद का नित्य सवध माना है। इस प्रकार कविता या शेर रस के साहित्य का वह अतिशय रसात्मक भेद है जिसका माध्यम छंद है।

हाली ने इस तथ्य को स्वीकार नहीं किया। इसके कई कारण हैं। एक कारण तो यही है कि हाली के समय में उर्दू-कविता में छंद, तुक आदि की जकडवदी इतनी अधिक हो चली थी कि काव्य की आत्मा की ही उपेक्षा हो रही थी। इस विकृति की प्रतिक्रिया स्वभावतः यह हुई कि हाली जैसे सुधारवादी आलोचक को छंद और तुक पर ही प्रहार करना पड़ा। दूसरे, हाली का युग पाश्चात्य साहित्य के साथ संपर्क का युग था—और हाली उन प्रगतिशील विचारकों में थे जो पश्चिम के प्रभाव को अपनी कौम के उत्कर्ष के लिए अत्यंत लाभकारी मानते थे। अतः उन्नीसवीं शती की पाश्चात्य काव्य-मान्यताओं को उन्होंने आग्रह के साथ स्वीकार किया। तीसरे, कवित्व और कविता का भेद उस समय इतना स्पष्ट भी नहीं हुआ था जितना कि आज है। अतः उन्होंने एक अतिवाद का निराकरण करने के लिए दूसरे अतिवाद का आश्रय लिया।

छंद के साथ तुक (काफिया) का प्रश्न भी सवध है। तुक का क्षेत्र निश्चय ही सीमित है क्योंकि विश्व की सभी भाषाओं की छंद-योजना में तुक का विधान नहीं है।

जहां नहीं है वहां तो ठीक ही है—जैसे संस्कृत के छांदस सगीत में तुक का कोई महत्त्व नहीं है। किंतु हिंदी, उर्दू, अंगरेजी आदि भाषाओं में जहां ऐसी व्यवस्था है, वहां तुक या अंत्यानुप्रास का अपना महत्त्व है और काव्य-माध्यम की सौंदर्य-सज्जा में—अभिव्यंजना के सगीतशिल्प की रचना में—उसके योगदान का निषेध नहीं किया जा सकता। हाली ने इस विषय में भी सामान्य विवेक का परिचय दिया है—“यद्यपि तुक भी वजन की तरह कविता के सौंदर्य में वृद्धि करती है, जिससे कि उसका सुनना कानों को अत्यंत प्रिय लगता है और उसके पाठ से जिज्ञा अधिक आनंद प्राप्त करती है, किंतु तुक और विशेषकर ऐसी—जैसे कि ईरान के कवियों ने उसे अत्यंत कठोर बंधनों में जकड़ रखा है—कवि को निस्संदेह उसके कर्तव्य-पालन से रोकती है। जिस प्रकार शब्दालंकारों की पावंदी अर्थ की हत्या कर देती है उसी प्रकार, अपितु उससे नहीं अधिक, तुक का बंधन भावाभिव्यक्ति में बाधा डालता है।” अपने पक्ष में उन्होंने दो-एक तर्क दिये हैं जो निश्चय ही विवेक-पुष्ट हैं :

१. सामान्यतः भाव पहले आता है और फिर भाव के अनुकूल शब्द-रचना करनी पड़ती है; किंतु कविता में तुक का प्राधान्य हो जाने पर उसके उपयुक्त विचार की व्यवस्था करने के लिए ऐसे शब्द जुटाए जाते हैं जिनके अंतिम भाग में निर्धारित तुक स्थान प्राप्त कर सकें।—निश्चय ही यह स्वाभाविक रचना-क्रम का विपर्यय है।

२. काव्य-रचना में तुक की वही स्थिति है जो वस्त्र में काट की। वस्त्र का उद्देश्य शरीर का सुख और संरक्षण है, सुंदर काट आकर्षण उत्पन्न कर उसकी पूर्ति में सहायक होती है; किंतु यदि काट का महत्त्व इतना बढ जाय कि वस्त्र का मूल उद्देश्य ही नष्ट हो जाय, तो यह आकर्षण साधक के बदले बाधक बन जायेगा।

अतः हाली का स्पष्ट मत है कि छंद और तुक दोनों कविता के मूल तत्त्व नहीं हैं।

अंगरेजी साहित्य में पंद्रहवीं शती से लेकर अठारहवीं-उन्नीसवीं शती तक तुक के विषय में तीव्र विवाद रहा है। सिडनी, डेनियल, ड्राइडन आदि ने जहां तुक का समर्थन किया है, वहां बैब, कैम्पियन, मिल्टन आदि ने उसका घोर विरोध किया है। अंत्यानुप्रास के पक्ष में प्रायः चार-पांच युक्तियां दी गई हैं।

१. तुकांत का प्रयोग स्मृति का सहायक होता है और श्रोता स्मृति के द्वारा कविता के स्थायी प्रभाव को ग्रहण करता है। अतः तुकांत कविता के प्रभाव को सहज-ग्राह्य बनाने में सहायक होता है।

२. तुकांत के प्रयोग से पद-बंध में चारुता आती है—प्रत्येक शब्द अपने स्थान पर जड़ जाता है।

३. शब्दगण सामंजस्य की स्थापना अपेक्षाकृत सरल हो जाती है; अतः संगीत-गुण की वृद्धि होती है।

४. शब्दगत बलाबल में अर्थगत बलाबल में सहायता मिलती है।

५. कल्पना-विलास में संयम आता है।

५६४ : आस्था के चरण

विरोधी पक्ष के तर्क इस प्रकार हैं :

१. तुकात का प्रयोग भावना और कल्पना के लिए वधन बन जाता है।
- २ भाषा के प्रयोग में कृत्रिमता आती है।
- ३ भावाभिव्यक्ति तुकात की वशवर्तिनी बन जाती है।
४. लय का वैचित्र्य नष्ट हो जाता है—उद्यमे एक प्रकार की जडता और एकरसता उत्पन्न हो जाती है।

हाली इतनी गहराई में नहीं गए—उन्होंने तुक के साधारण गुण-दोषों का विवेकपूर्वक सतुलन करते हुए यह अभिमत प्रकट कर दिया है कि यद्यपि तुकात-प्रयोग से कविता के सौंदर्य में वृद्धि होती है, फिर भी वह कविता का मूल तत्त्व नहीं है और उसका प्राधान्य निश्चय ही कवित्व के उत्कर्ष में बाधक होता है।

काव्य-भाषा का स्वरूप

हाली ने काव्य-भाषा का भी विस्तार से विवेचन किया है। उनके मतव्य का सार यह है :

प्रकृति की दृष्टि से काव्य की भाषा बोलचाल की भाषा से मूलतः भिन्न नहीं होनी चाहिए। "सारांश यह है कि पद्य या गद्य, दोनों में रोजमर्रा का ध्यान रखना अत्यंत आवश्यक है।" (पृ० १७३)

इसका अर्थ यह हुआ कि सामान्य प्रयोगों और मुहावरों का काव्य-भाषा के लिए भी यथावत् महत्त्व है प्रयोग और व्याकरण की स्वच्छता उनके लिए भी आवश्यक है।

किंतु गुण की दृष्टि से काव्य-भाषा का अपना वैशिष्ट्य होता है उसका स्तर सामान्य भाषा—वातचीत—से भव्यतर होता है, रूपक, लक्षणा, संकेत (व्यंजना) और प्रतीक आदि के वैभव के कारण वह सामान्य व्यवहार या गद्य की भाषा से अधिक समृद्ध होती है।

फिर भी काव्य-भाषा का अर्थ कृत्रिम और रूढ़ भाषा नहीं है। काव्य-भाषा में सजीवन-शक्ति और ताजगी होनी चाहिए और उसका रूप विकासशील होना चाहिए। पर विकास की प्रक्रिया में सदैव सावधानी बरतने की आवश्यकता है। "जहां तक संभव हो सके, नई शैलियां कम अंगीकार की जाय और अपरिचित शब्दों का प्रयोग कम किया जाए, किंतु अज्ञात रूप से धीरे-धीरे उन्हें बढ़ाते रहे और अधिकांश रचनाओं की नींव पुरानी शैलियों और सामान्य शब्दों तथा मुहावरों पर रखे"। (पृष्ठ १६०) इसका विशेष कारण है : 'यह समझ है कि किसी राष्ट्र के विचारों में एकाएक बहुत बड़ा परिवर्तन और विस्तार आ जाए, किंतु भाषा एकाएक विस्तृत नहीं हो सकती।'

मैं समझता हूँ, हाली ने इस प्रसंग में और भी अधिक विवेक का परिचय दिया है। उर्दू-साहित्य में भाषा का बड़ा महत्त्व रहा है—भाषा की सफाई, चुस्ती, मुहावरों, प्रयोग-सौष्ठव, वक्रता और लक्षणा-व्यंजना के चमत्कार पर जितना बल उर्दू कलाकार देता आया है उतना हिंदी, बंगला तथा अन्य भारतीय भाषाओं का नहीं।

इसका परिणाम अच्छा भी हुआ और अतिचार होने पर बुरा भी। एक ओर जहाँ भाषा शैली का अत्यधिक परिमार्जन हुआ वहाँ दूसरी ओर बात में से बात निकालने की व्यग्रता में मुहावरा और रोज़मर्रा की बדיशों के कारण भाषा गतिरुद्ध और प्रयोग-रुद्ध हो गई। हाली का युग रीतिकाल का अंतिम चरण था जबकि जीवन और साहित्य में सर्वत्र गतिरोध था। उन्होंने रोग का उचित निदान और सही उपचार किया।

स्वदेश-विदेश के मनीषियों के विवेचन के फलस्वरूप काव्य-भाषा के विषय में कुछ तथ्य आज सर्वथा स्पष्ट हो चुके हैं।

काव्य-भाषा का आधार व्यवहार की जीवत भाषा ही हो सकती है; वाक्य जीवन की ही अभिव्यक्ति है, अतः उसकी माध्यम भाषा भी जीवन की भाषा से मूलतः भिन्न नहीं हो सकती।

किंतु सामान्य व्यवहार की भाषा में और काव्य की भाषा में, उच्चर गद्य की भाषा में और काव्य की भाषा में भी, निश्चय ही भेद होता है। कविता जीवन के सामान्य क्षणों की नहीं वरन् उच्छ्वसित क्षणों की वाणी है, अतः उसकी अभिव्यक्ति की माध्यम-भाषा भी सामान्य न होकर उच्छ्वसित ही होगी। काव्य-भाषा का यह उच्छ्वास ही उसका वैशिष्ट्य है जो गद्य की भाषा से, सामान्य व्यवहार की भाषा से, उसे पृथक् करता है।

यह भेद रूप का न होकर गुण या रंग का होता है। शास्त्र में शब्द-अर्थ के अनेक संबंधों का विश्लेषण किया गया है—इनमें से कुछ सबध ऐसे हैं जो भाषा के प्रयोग मात्र के लिए अनिवार्य हैं—व्यवहार, गद्य और पद्य में—सर्वत्र ही उनकी स्थिति अनिवार्य है; किंतु उनके अतिरिक्त कुछ सबध ऐसे भी हैं जो काव्य में ही अर्थात् उच्छ्वास की स्थिति में—राग और कल्पना की उत्तेजना की स्थिति में—उन सामान्य किंतु अनिवार्य संबंधों के भीतर ही घटित होते हैं। ये सबध गुणात्मक होते हैं—रूप के अतर्गत घटित होने पर भी रूपात्मक नहीं होते। जिस प्रकार रंग आदि के गुण रूप के अतर्गत होने पर भी रूप से भिन्न होते हैं, इसी प्रकार काव्य-भाषा के वक्रता आदि गुण व्याकरणिक विधान के अतर्गत रहते हुए भी उससे भिन्न होते हैं।^१

हाली के भाषा-विवेचन का सारांश भी प्रायः इससे बहुत भिन्न नहीं है। काव्य-भाषा की स्वच्छता, विकसन-क्षमता, व्यावहारिकता आदि पर बल देते हुए भी वे उसकी समृद्धि ही नहीं, वरन् मन्त्र-शक्ति के भी उतने ही कायल हैं—“और उस तिलिस्म को जो पुराने कवि बाध गए हैं कभी टूटने न दें, अन्यथा वह बहुत शीघ्र देखेगा कि उसने अपने मन्त्र में से वही अक्षर मुला दिये हैं जो मन को बलीभूत करते हैं।” (पृ० १६०-ए)

१ संस्कृत काव्यशास्त्र में इस विषय का अत्यंत स्पष्ट विवेचन किया गया है। भोज ने बारह प्रकार के शब्दार्थ-सबध माने हैं। इनमें प्रथम आठ तो सभी प्रकार के भाषा-प्रयोग के लिए अनिवार्य हैं—ये प्रायः व्याकरणिक सबध हैं। इनके अतिरिक्त चार विशेष सबध हैं—दोषहीन, गुणोपादधान, अलंकार-योग, रसावियोग—जो काव्य या साहित्य में घटित होते हैं। यह शब्दावली आज शास्त्ररुद्ध हो गई है, अतः इसका उतना उपयोग नहीं रह गया, किंतु इसका मूल अर्थ आज भी यथावत् मान्य है।

काव्य और अलंकार

अलंकार के प्रति हाली का रुख और भी कड़ा है •

१. "मनाया और वदाया (अलंकार और कलापूर्ण गैली) पर कविता की बुनियाद रखने से प्रायः अर्थसूत्र हाथ में छूट जाता है और कविता में प्रभावोत्पादकता नहीं रहती, क्योंकि थोता यदि मन में यह समझ ले कि कवि ने काव्य-रचना में कृत्रिमता से काम लिया है और शब्दों के द्वारा अपने कौशल का प्रदर्शन करना चाहा है, तो इससे पद्य की प्रभावोत्पादकता नष्ट हो जाती है। अतः अलंकारों के प्रयोग से सब प्रकार की कविताओं में, और विशेषकर गजल में, सदैव बचना चाहिए।" (पृ० १७८)
२. "भोजन का वास्तविक गुण यह है कि स्वादिष्ट हो, ऐसा हो कि शरीर उसे आत्मसात् कर सके, सुगंध और रंग-रूप की दृष्टि में भी अच्छा हो। यदि इन सब बातों के अतिरिक्त चीनी के बर्तनों में खायी जाए तो और भी अच्छा है। यही हाल पद्य का है। पद्य का वास्तविक गुण यह है कि उसमें स्वाभाविकता और प्रभावोत्पादकता हो तथा शब्द और अर्थ की दृष्टि से वह माँचे में ढला हो। यदि इसके साथ उसमें कुछ शान्दिक अलंकरण भी हो तो अच्छा है, अन्यथा उसकी कुछ आवश्यकता नहीं।" (पृ० १८०)

उपर्युक्त उद्धरणों में एक मकेल तो यह मिलता है कि अलंकार काव्य-गैली का प्राणनस्त्व अथवा अमिन्न अंग न होकर आभूषण मात्र है जिसका इच्छानुसार ग्रहण या त्याग किया जा सकता है, और दूसरा यह कि वह शोभावर्धक होते हुए भी कृत्रिम उपकरण है जिसमें महज आकर्षण की हानि भी हो सकती है। यह ठेठ सुधारवादी दृष्टिकोण है भारतीय जागरण-मुद्धार युग में गीति (उत्तरसामंतीय)-युगीन मूल्यों के प्रति जो तीव्र वितृष्णा उत्पन्न हो गई थी उसी का परिणाम यह दृष्टिकोण था। अन-रीतिकालीन अलंकरण-प्रवृत्ति का उत्कट विरोध हुआ—अलंकार-मोह या अलंकार-प्रेम को नहीं, अलंकार-रुचि को ही विकृत मान लिया गया। कहने की आवश्यकता नहीं कि इस प्रतिक्रिया में भी एक प्रकार का अतिवाद था; तत्त्वरूप में तो अलंकार काव्य-गैली का विभाज्य अंग है और न अलंकार-रुचि ही विकृति अथवा प्रदर्शन-वृत्ति की द्योतक है। जिस प्रकार अलंकार की प्रतिधय स्पृहा काव्य के लिए घातक है, इसी प्रकार अलंकार-त्याग की उत्कंठा भी, क्योंकि दोनों ही समान रूप से अस्वाभाविक हैं। अपने मूल रूप में अलंकार का अर्थ है शब्दार्थगत सौंदर्य, जो भावगत सौंदर्य का सहज माध्यम होता है। काव्य में यदि भाव का चमत्कार अनिवार्य है तो उसे अभिव्यक्त करने के लिए शब्द-अर्थ को भी चमत्कृत होना पड़ेगा—प्राण के उच्छ्वास के साथ वाणी भी स्वभावतः उच्छ्वसित हो जाएगी और वाणी का उच्छ्वास ही तो अलंकार है। अतः तान्त्रिक रूप में अलंकार की स्थिति वैसी देय नहीं है जैसी कि हाली ने मानी

है। माना कि अलंकार काव्य की स्वाद नहीं है, वह उसका पोषक रस भी नहीं है; किंतु मुगध और रग-रूप के समतुल्य उसकी स्थिति अवश्य है अलंकार—चाहे वह शाब्दिक ही क्यों न हो, केवल पात्र (वरतन) नहीं है। वास्तव में हाली का यह अभिमत प्रतिक्रियाजन्य होने के कारण अतिरजित एवं असंतुलित हो गया है।

काव्य के भेद

काव्य के केवल चार प्रमुख भेदों का हाली ने विस्तार से विवेचन किया है और यह विवेचन भी शास्त्रीय न होकर व्यावहारिक ही अधिक है, अर्थात् हाली ने उर्दू में प्रचलित इन चार काव्य-रूपों की समीक्षा करते हुए उनमें आवश्यक सुधार के संकेत दिये हैं। इस प्रकार उनका उद्देश्य स्वरूप का विवेचन न होकर सशोधन ही अधिक है।

१ गजल—गजल उर्दू-काव्य का सर्वाधिक प्रसिद्ध और सरस भेद है। उसका स्थायी भाव प्रेम है जिसमें रहस्यानुभूति, मस्ती, रिदी, धार्मिक विद्रोह आदि भावनाएँ सचारी रूप में ओत-प्रोत रहती हैं। विषय के अनुरूप उसका एक विशिष्ट काव्य-रूप भी है जो मतला, मकता, गिरह, काफिया और रदीफ में परिवर्द्ध रहता है। हाली के समय तक अति-प्रचलन के कारण उर्दू गजल की विषयवस्तु और शैली दोनों ही प्रायः रूढ़ हो गई थी और गजल एक निर्जीव काव्य-रूप बनकर रह गई थी। हाली ने इस रूढ़ि पाण को छिन्न-भिन्न करने के लिए गजल की विषयवस्तु और शैली दोनों के सशोधन और विस्तार की आवश्यकता पर बल दिया है। उनका परामर्श है कि आधुनिक राष्ट्रीय जीवन को ध्यान में रखकर नवीन उदात्त भावनाओं को भी गजल में जगह मिलनी चाहिए जिससे नवप्राणों का संचार हो, इसी प्रकार शैली में भी काफिया और रदीफ की मुश्किल जमीन के प्रति मोह त्याग कर सरलता, स्फूर्ति और लोच-लचक पैदा करने के लिए सिफारिश की गई है। विषय के क्षेत्र में हाली का मत है कि जीवित अनुभूति को प्रमाण मानकर कवि को राग की परिधि के भीतर वैचित्र्य उत्पन्न करना चाहिए और शैली के क्षेत्र में कृत्रिम अलंकार तथा चमत्कार का त्याग कर प्राणवती भाषा, लाक्षणिक अलंकार और नूतन बिबावली का प्रयोग करना चाहिए।

कसीदा और मरसिया—कसीदा और मरसिया दोनों ही एक प्रकार से प्रशस्ति-काव्य के भेद हैं। एक में जीवित की प्रशस्ति रहती है और दूसरे में मृत की जिसमें करुण रस का संचार अनिवार्य हो जाता है। प्रशंसा और निंदा कसीदा के आधार हैं। कविता जीवन की आलोचना है, अतः मानव और प्रकृति के गुण-दोषों की समीक्षा कविता का आवश्यक अंग है। इस प्रकार कसीदा एक आवश्यक काव्य-रूप है और उसका महत्त्व इस बात पर निर्भर है कि प्रशंसा अथवा निंदा का आधार सत्य हो, उसकी प्रेरक भावना उदात्त हो, उसके पीछे हार्दिक एवं जीवित अनुभूति का बल हो। स्वार्थ तथा राग-द्वेष से प्रेरित निंदा-स्तुति तथा आश्रयदाताओं की चाटुकारिता काव्य की आत्मा को मलिन कर देती है। हाली ने उर्दू के कसीदा-लेखकों को

पाश्चात्य काव्य से प्रेरणा ग्रहण करने का परामर्श दिया है—जिसमें राष्ट्रीय वीरो और लोकनायको के उदात्त गुणों का हार्दिक स्तवन मिलता है ।

मरसिया का श्रंगी रस करुण है, किंतु शोक पर आधृत होते हुए भी उसका कलेवर उदात्त और नैतिक भावों से परिपुष्ट होता है । उर्दू का मरसिया-साहित्य इस दृष्टि से अत्यंत महत्त्वपूर्ण है—उसका शोक केवल स्त्रैण विलाप से आर्द्र नहीं है, उसमें नैतिक आवेश और उदात्त जीवन-प्रेरणाओं की शक्ति है । करुणा का आलबन सामान्य व्यक्ति न होकर असाधारण गुणों से संपन्न कोई महापुरुष होता है जिसका पतन व्यक्ति की हानि न होकर देश और जाति की हानि का प्रतीक होता है । स्वभावतः उसकी करुणा में आर्द्रता के साथ-साथ शक्ति और प्राणवत्ता भी रहती है ।

मसनवी—हाली ने मसनवी को सर्वोत्तम काव्य-रूप माना है : “साराश यह कि जितने भी काव्य-रूप फारसी और उर्दू में प्रचलित हैं, उनमें कोई काव्य-रूप क्रमबद्ध विषयों के वर्णन के लिए मसनवी से उत्तम नहीं (पृ० २००) ।” उनका तर्क यह है कि मसनवी में गजल, कसीदा और मरसिया के काव्य-गुणों के लिए भी पूर्ण अवकाश है और उनके अतिरिक्त और भी कई गुण उसमें विद्यमान रहते हैं । वास्तव में मसनवी प्रबंध-काव्य या आख्यान-काव्य का ही रूप-भेद है और हाली का तर्क वैसा ही सीधा तर्क है जैसा वामन ने निबद्ध काव्य के पक्ष में दिया है : “इन दोनों की सिद्धि माला और उत्तस की भांति क्रम से होती है—अर्थात् अनिबद्ध (मुक्तक) रचना में सिद्धि प्राप्त कर लेने के उपरान्त ही निबद्ध (प्रबंध) की रचना में सफलता मिलती है, जिस प्रकार माला गूथने के बाद ही उत्तस (फूलों का मुकुट) गूथना संभव है ।” (काव्यालंकारसूत्र, १।३।२८) । इसमें सदेह नहीं कि सब मिलाकर कदाचित् यह निष्कर्ष अशुद्ध नहीं है, किंतु फिर भी इस प्रकार की तर्क-पद्धति सर्वथा स्थूल है और प्रबंध या आख्यान काव्य मुक्तक का विस्तार मात्र नहीं है । यह तो मान्य है कि उत्कृष्ट मसनवी में गजल का तगज्जुल (प्रगीत-वैभव) हो, किंतु मसनवी की आत्मा और गजल की आत्मा एक नहीं हो सकती ।—मसनवी में गजल की तीव्रता और एकाग्रता असंभव है, एक का विकास विस्तार में होता है, दूसरे का गहराई में : दोनों की रूपान्विति सर्वथा भिन्न है ।

हाली ने मसनवी के गुणों का विस्तार से वर्णन-विवेचन किया है । उनके अनुसार मसनवी के गुण इस प्रकार हैं :

१. सबद्धता ।
२. वर्णन-क्रम—पूर्वापर-क्रम ।
३. घटना-वर्णन की संभाव्यता—अलौकिक घटनाओं को भी विवेकसम्मत रूप में प्रस्तुत करना ।
४. प्रसंगानुकूल वर्णन ।
५. यथार्थता तथा स्वाभाविकता ।
६. अंतर्विरोध का अभाव ।
७. अतिप्राकृत एवं अविश्वसनीय घटनाओं का बहिष्कार ।

८. वस्तु-वर्णन में अनुपात : महत्त्वपूर्ण तथ्यों को उभारकर सामने रखना, नाज़ुक प्रसंगों को संकेत से प्रस्तुत करना, आदि ।

९. नैतिक स्वर का प्राधान्य : अश्लीलता, ग्राम्यत्व आदि दोषों का बहिष्कार ।

हाली की आलोचना—शक्ति और सीमा

जैसा कि मैं संकेत कर चुका हूँ, हाली वास्तव में साहित्य-स्रष्टा एवं साहित्य-मर्मज्ञ की अपेक्षा साहित्य-नेता अधिक थे । उनकी आलोचना का प्रयोजन मूलतः साहित्य के मर्म का उद्घाटन, सृजन और आस्वादन के रहस्यों का विश्लेषण नहीं था, उर्दू-साहित्य का सुधार-परिष्कार तथा नवीन राष्ट्रीय जीवन के अनुकूल उसका विकास ही उनका स्पष्ट लक्ष्य था । अतः उनकी सैद्धांतिक तथा व्यावहारिक दोनों प्रकार की आलोचना के आधारभूत मूल्य शुद्ध शास्त्रीय-साहित्यिक न होकर नैतिक-साहित्यिक हैं । काव्य के प्रति मूलतः दो दृष्टिकोण मिलते हैं—(१) काव्य की मूल प्रेरणा आत्माभिषेकित है और उसका प्रयोजन आनंद है, (२) काव्य जीवन की समीक्षा है और उसका प्रयोजन लोक-मंगल है । हाली निश्चय ही दूसरे मत के अनुयायी हैं । अतएव हाली की शक्ति और सीमा का मूल्यांकन इसी काव्य-मत की परिधि के भीतर करना है ।

इस दृष्टिकोण की शक्ति यह है कि इसका आधार विवेक और नीति पर स्थित है । इसमें प्रेरित या अनुशासित साहित्य जीवन के साथ प्रत्यक्ष रूप से संबद्ध रहता है और सत् के ग्रहण तथा असत् के त्याग की प्रेरणा देकर जीवन के उत्कर्ष में सहायक होता है । हाली ने अपनी कविता और आलोचना द्वारा इसी उद्देश्य की पूर्ति का प्रयास किया, अर्थात् कौम के चारित्रिक तथा सामाजिक विकास-संबन्धी आंदोलन में साहित्य के माध्यम से योगदान का सफल प्रयत्न किया । इससे उर्दू साहित्य को नवीन दिशा मिली—रीतिकाल की रुग्ण विलासमयी परंपराओं का उच्छेद और नवीन राष्ट्रीय-सामाजिक चेतना का उन्मेष हुआ । काव्य की विषयवस्तु के अतर्गत शृंगार, राजप्रशस्ति, हास्य-व्यंग्य, कृत्रिम-अकृत्रिम रहस्यवाद, नीति-उपदेश आदि रूढ़ विषयों के अतिरिक्त युगधर्म के अनुकूल राष्ट्रीय-सामाजिक जागरण और उससे संबद्ध ऐतिहासिक प्रसंगों का समावेश हुआ, उसी प्रकार शौली के अतर्गत भी जीर्ण, प्रयोग-विजडित शब्दावली, कृत्रिम झलकार-विलास, छंद और तुक के सस्ते चमत्कार आदि के स्थान पर जीवंत शब्दावली का प्रयोग, भाषा की स्वच्छता, नवीन व्यावहारिक उपमान और प्रतीक आदि के प्रति आग्रह बढ़ा । इसका शुभ प्रभाव यह हुआ कि उर्दू काव्य का गत्यवरोध भंग हुआ और विकास का पथ प्रशस्त हुआ । जीवन और साहित्य का घनिष्ठ संबंध स्थापित हुआ, मनोविलास और अनुरजन के स्थान पर समाज-कल्याण काव्य का उद्देश्य बना और उर्दू काव्य नवीन युग-चेतना की अभिव्यक्ति में तत्पर हुआ ।

सीमा इस दृष्टिकोण की यह है कि कल्याण का अर्थ प्रायः सकुचित और उसका रूप स्थूल हो जाता है । प्रत्यक्ष हानि-लाभ का आकलन इतना प्रमुख हो जाता है

कि हृदय के वैशद्य और आत्मा की विश्रान्ति जैसी स्थायी सिद्धियों की उपेक्षा हो जाती है । भौतिक कल्याण का नीतिशास्त्र इतना प्रबल हो जाता है कि आत्मास्वाद का अमृत तत्त्व गौण बन जाता है । वास्तव में जीवन की किसी भी उच्चतर भूमिका पर उपयोगितावाद का महत्त्व सीमित और अस्थायी ही रहता है । काव्य की भूमिका तो और भी ऊँची है, वहाँ पहुँचकर उपयोगितावाद की सीमाएं और भी व्यक्त हो जाती हैं । हाली के काव्य-दर्शन और आलोचना-पद्धति की ये सीमाएं सर्वथा स्पष्ट हैं । उनके सिद्धांत-निरूपण और काव्य-विवेचन दोनों ही उपर्युक्त धारणा की पुष्टि करते हैं । वे काव्य के मर्मों इतने नहीं हैं जितने कि काव्य के नीतिकार है । व्यावहारिक गुण-दोषों से परे जो काव्य का अमृत तत्त्व है, जिसकी सिद्धि विवेकरत बुद्धि द्वारा नहीं बरन् साधारणीकृत 'भावना' द्वारा ही संभव है—वहाँ तक हाली की पहुँच नहीं है । इसी-लिए हाली की मौलिकता अत्यंत सीमित है—वे काव्य के किसी सर्वग्राही सिद्धांत की उद्भावना नहीं कर सके । प्राच्य और पाश्चात्य काव्यशास्त्र की समरस भूमि तक भी वे नहीं पहुँच पाये, अतः दोनों के समन्वय द्वारा उर्दू के लिए आधुनिक काव्यशास्त्र का निर्माण करने में भी वे असमर्थ रहे । उनकी मौलिकता की सीमा व्यवहार और प्रयोग से आगे नहीं जा सकती—अतः अंगरेजी के माव्यम से उपलब्ध नवीन काव्यादर्शों को अपने साहित्य के अनुरूप ढालकर इन काव्यादर्शों के प्रकाश में अपने साहित्य के निरीक्षण-परीक्षण द्वारा वे एक नये सुधार-युग का सूत्रपात तो कर सके, किंतु अमर काव्य अथवा शाश्वत काव्य-दर्शन की रचना नहीं कर पाये । यह उनके युग की सीमा तो थी ही, उनकी अपनी प्रतिभा भी कदाचित् इससे आगे नहीं जा सकती थी ।

टी० एस० इलियट का काव्यगत अव्यक्तिवाद

‘साहित्य मे आत्माभिव्यक्ति’ शीर्षक लेख लिख चुकने के थोड़े ही दिन बाद एक दिन स्थानीय शनिवार-समाज मे टी० एस० इलियट के अव्यक्तिवादी काव्य-सिद्धात पर बहस छिड़ गई । इलियट के प्रायः मुख्य-मुख्य सभी आलोचनात्मक निबंधो को मैं कई वर्ष पूर्व पढ़ चुका था और उनकी सगठित विचारधारा का मेरे मन पर बहुत-कुछ प्रभाव वर्तमान था । वास्तव मे उनके काव्य की अपेक्षा उनकी आलोचना ने ही मुझे सदैव अधिक प्रभावित किया है । परंतु उनके इस मूल सिद्धात को मैं न तो कभी पूरी तरह ग्रहण कर पाया हूँ और न स्वीकार ही । तब भी इलियट की धारणाओं को मन मे उजागर करने के लिए मैंने उनके निबंधो का अत्यंत जिज्ञासु भाव से, पूर्वाग्रह से मुक्त होकर, एक बार फिर मनन किया जिससे कि उनका आशय समझने मे कोई त्रुटि न रह जाय । अस्तु ।

काव्य के स्रष्टा और आलोचक दोनों ही रूपो मे आधुनिक अंगरेजी साहित्य के अतर्गत इलियट का अन्यतम स्थान है—उन्होंने साहित्य मे रोमानी-भावगत मूल्यों के विरुद्ध प्राचीन वस्तुगत एवं तटस्थ दृष्टिकोण का समर्थन किया है । काव्य मे अव्यक्तिवाद का यही सिद्धात साहित्यशास्त्र के प्रति उनका विशिष्ट और महत्त्वपूर्ण योग है । विवेचन करने से पूर्व इलियट की विचारधारा की भूमिका पर इसकी व्याख्या कर लेना केवल उचित ही नहीं अनिवार्य भी है ।

इलियट के काव्य-सिद्धातो का सार-संग्रह हमे उनके प्रसिद्ध निबंध ‘परंपरा और वैयक्तिक प्रतिभा’^१ मे मिल जाता है । जीवन और साहित्य दोनों मे उनका दृष्टिकोण स्थिर परंपरावादी है—धर्म मे वे कैथोलिक है—राजनीति मे राजभक्त, और साहित्य मे पुरातनवादी । उनकी दृष्टि मे किसी एक काल अथवा किसी एक व्यक्ति का साहित्य अपना पृथक् अस्तित्व नहीं रखता, संपूर्ण साहित्य अखंड रूप है जिसमे परंपरा की अविच्छिन्न धारा प्रवाहित होती रहती है । अतीत और वर्तमान इसी अखंड परंपरा मे अनुस्यूत है—अतीत का तो वर्तमान पर प्रभाव पड़ता ही रहा है, वर्तमान भी अतीत को प्रभावित करता है । अपने पूर्ववर्ती के सत्कारो का उत्तराधिकारी होने के कारण वर्तमान उसका जन्मजात ऋणी है । यह तो स्पष्ट ही है, परंतु अपने नवोद्भूत अस्तित्व के लिए अतीत की शृंखला मे स्थान बनाता हुआ वह उममे

परिवर्तन भी तो करता है। इस प्रकार अतीत और वर्तमान अपृथक् ही हैं। इसी परंपरा का निम्नलिखित ऐतिहासिक ज्ञान प्रत्येक कवि और आलोचक के लिए अनिवार्य है।^१ उसमें अतीत की अतीतता को ही नहीं बरन् उसके वर्तमान अस्तित्व को भी हृदयगत करने की क्षमता होनी चाहिए क्योंकि किसी भी कवि का सदेश अपने में पूर्ण नहीं है—उसका महत्त्व स्वतंत्र नहीं है,^२ उसको समझने के लिए उसका पृथक् अध्ययन आवश्यक नहीं है, आवश्यक यह है कि उसको उसके पूर्ववर्ती कवियों की शृंखला में रखकर समझा जाय—उससे उसका क्या संबंध है, इस बात को स्पष्ट रूप से हृदयगत किया जाय। कवि के लिए अपनी चेतना का ज्ञान पर्याप्त नहीं है, उसको समाज, जाति और देश की अखंड चेतना का ज्ञान होना चाहिए। यह जातीय चेतना सतत विकासशील है, काव्य या कला के प्राचीन या नवीन सभी प्रस्फुटन इसके अंतर्गत आ जाते हैं। कहने का तात्पर्य यह है कि कवि को अपने अतीत की निम्नलिखित चेतना होनी चाहिए और उसे इस चेतना का जीवन-भर विकास करना चाहिए। इस प्रकार उसे परंपरा के लिए अपनी वर्तमान स्थिति का उत्सर्ग करना पड़ता है। कलाकार का विकास वास्तव में आत्मोत्सर्ग का, आत्म-निषेध का, एक अनवरत प्रयत्न है।^३ इस विवेचन के उपरांत इलियट एक साथ अपने प्रसिद्ध अव्यक्तिवादी सिद्धांत की स्थापना कर देते हैं—साहित्य (काव्य) आत्म की अभिव्यक्ति नहीं बरन् आत्म से पलायन है। साधारण व्यावहारिक-नैतिक अर्थ में यदि किसी का व्यक्तित्व दूसरे से गुरुतर है तो इसका अर्थ यह कदापि नहीं हो सकता कि वह उसकी अपेक्षा अधिक सफल कवि और साहित्यकार भी है। सफल कवि होने के लिए यह आवश्यक नहीं है कि उसकी मानसिक शक्ति ही समृद्ध हो—आवश्यकता इस बात की है कि उसका मन अधिक-से-अधिक भावों और संवेदनाओं के समन्वय का अधिक-से-अधिक सफल माध्यम बन सके। सफल कवि में दूसरों की अपेक्षा विचार, संवेदन, सम्राट्त्व आदि की शक्ति का आधिक्य अनिवार्य नहीं है—उसके लिए कला-सृजन की प्रेरणा और उसके प्रभाव में भावों और संवेदनाओं को समन्वित करने की शक्ति ही अनिवार्य है। कला-सृजन की इस प्रेरणा के समय जो समन्वय होता है उससे कवि के व्यक्तित्व का कोई संबंध नहीं है—इस समस्त प्रक्रिया में उसका व्यक्तित्व सर्वथा पृथक् एव निर्विकार रहता है—जैसा कि किसी-किसी रासायनिक क्रिया में होता है।^४ उदाहरण के लिए ऑक्सीजन और सल्फर डायोक्साइड से भरे किसी कमरे में अगर आप प्लेटीनम का एक तंतु डाल दें तो वे दोनों तो सल्फर-एसिड में परिवर्तित हो जाएंगे—परंतु प्लेटीनम के तंतु में किसी प्रकार का विचार नहीं आएगा। कवि का मन इसी प्लेटीनम तंतु के समान है जो उसकी अनुभूतियों को प्रभावित और समन्वित करता हुआ भी स्वयं निर्विकार रहता है। कहने का तात्पर्य यह है कि कलाकार जितना ही अधिक सफल होगा उतना

१. वही, पृ० १४

२. वही, पृ० १५

३. वही, पृ० १७

४. वही, पृ० २८

ही अधिक उसके भोक्ता और स्रष्टा रूपों में अंतर होगा, और उतनी ही अधिक सफलता से उसका मन सामग्री रूप में प्राप्त भावों और अनुभूतियों का ग्रहण कर उनको कला-रूप में परिवर्तित कर सकेगा। संक्षेप में इलियट की मान्यताएँ इस प्रकार हैं—

१. कवि का व्यक्तित्व और उसकी कृति दो भिन्न वस्तुएँ हैं। भोक्ता मन और स्रष्टा मन में स्पष्ट अंतर है। दोनों को किसी भी रूप में एक कर देना भ्रामक है।

२. व्यक्तिगत भाव और काव्यगत भाव सर्वथा भिन्न हैं, काव्य में हमें व्यक्तिगत अनुभूति न मिलकर काव्यगत भाव ही प्राप्त होता है। काव्यगत भाव की सृष्टि के लिए यह भी अनिवार्य नहीं है कि स्रष्टा ने उसके भौतिक रूप का अनुभव किया ही हो। काव्यगत भाव अनेक प्रकार के संवेदनो और अनुभूतियों का समन्वय होता है जिसके मूल से व्यक्तिगत अनुभूति नहीं बरन् कला-सृजन की उत्कट प्रेरणा ही सदैव वर्तमान रहती है।

३. कला-सृजन के समय कलाकार तटस्थ रहता है—सृजन-प्रेरणा के फल-स्वरूप उसकी धारणाएँ, संवेदनाएँ तथा अनुभूतियाँ उसके मन में समन्वित हो जाती हैं। ऐसा आप-से-आप एक विचित्र और अप्रत्याशित रीति से होता है।

४. इस प्रकार कलाकार विशिष्ट व्यक्तित्व न होकर एक माध्यम मात्र है। वह कला में अपने व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति नहीं करता, बरन् उसका दमन, उत्सर्ग अथवा निषेध करता है।

विवेचन

इलियट के उपर्युक्त सिद्धांत आधुनिक साहित्य की अभिव्यक्तिवादी प्रवृत्तियों की प्रतिक्रिया का परिणाम हैं—मुझे स्मरण है कि अपने एक लेख में उन्होंने यह शिकायत की है कि आधुनिक आलोचना दर्शन है, विज्ञान है, मानव-शास्त्र है, मनो-विज्ञान और मनोविश्लेषण-शास्त्र आदि तो सब-कुछ है, परंतु साहित्य बहुत कम रह गई है। इसमें संदेह नहीं कि मनोविश्लेषण के अनुसंधानों के फलस्वरूप आधुनिक आलोचना में कलाकार के व्यक्तित्व ने कृति को एक प्रकार से पूर्णतः आच्छादित कर दिया है—ऐसी आलोचनाओं में आलोचक कृति को तो एक ओर रख देता है और प्रतीकों के काटे फेंककर कलाकार के मन के अतल गह्वरों में पड़े हुए रहस्यों को पकड़ने का प्रयत्न करता रहता है। इलियट ने इस अतिवाद के विरुद्ध अपनी आवाज उठाई है, और मैं समझता हूँ कि उनका यह विरोध काफी हद तक ठीक भी है। आलोचक अपने मूल रूप में एक विशेष रसग्राही पाठक ही तो है, और उसकी आलोचना उस रस को सहृदय-सुलभ बनाने का प्रयत्न है। यदि आलोचक कलाकार के व्यक्तित्व के निश्चिंत और अनिश्चित तथ्यों में इतना उलझ जाता है कि कृति सर्वथा उपेक्षित हो जाती है, तो उसकी आलोचना किसी मनोविश्लेषण-ग्रंथ का एक अध्याय हो सकती है, परंतु काव्यालोचन की दृष्टि से वह अपने कर्तव्य से च्युत हो जाती है। यहाँ तक तो उनका आक्षेप संगत है, और वास्तव में मनोविश्लेषण की रीति में कलाकृति का महत्त्व जिस

प्रकार बहा जा रहा था वह अनिष्टकर था—उसको फिर से स्थिर कर इलियट ने साहित्य का निश्चय ही उपकार किया है। परंतु इसके आगे जब वह कलाकृति को रचयिता के व्यक्तित्व से सर्वथा स्वतंत्र घोषित कर देते हैं, वह ज्यादाती है। इलियट एक अतिवाद का निषेध करते हुए स्वयं एक दूसरे अतिवाद के दोषी बन जाते हैं। शेक्सपीयर के सॉनेट का अध्ययन छोड़कर मेरी फिटन विषयक कल्पनाओं में फस जाना अनुचित है, परंतु इस प्रकार के अनुसंधानों का यदि उचित सीमा के भीतर उपयोग किया जाय तो इन कविताओं के अध्ययन में निश्चय ही सहायता मिलेगी। इस प्रकार इनकी काव्यगत अनुभूतियों का बिब-ग्रहण अधिक पूर्ण होगा, और उसी के अनुपात से रसानुभूति में भी अधिक सहायता मिलेगी।

परंतु मेरी उपर्युक्त युक्ति इलियट के सिद्धांतों के लिए अप्रासंगिक है, वे तो स्पष्ट रूप से यह घोषणा कर चुके हैं कि जीवनगत भाव और काव्यगत भाव सर्वथा भिन्न हैं और यह भी संभव है कि कलाकार ने अपने जीवन में उसके भौतिक रूप का अनुभव ही न किया हो। यह प्रश्न मनोविज्ञान से संबन्ध रखता है, इसका उत्तर देने के लिए हमें इलियट के मत के विरुद्ध काव्य की परिधि से बाहर जाना पड़ेगा। जीवनगत भाव और काव्यगत भाव में स्पष्ट अंतर है, इसमें तो कोई सदेह नहीं—संस्कृत साहित्यशास्त्र और मनोविज्ञान दोनों ही इसको स्वीकार करते हैं। संस्कृत साहित्यशास्त्र के अनुसार प्रत्यक्ष भौतिक भाव और काव्यगत भाव में एक स्पष्ट अंतर तो यही है कि भौतिक भाव का आस्वाद सुखमय और दुःखमय दोनों ही प्रकार का हो सकता है, परंतु काव्यगत 'भाव', जो अपनी पूर्णविस्था में रस-रूप में परिणत हो जाता है अनिवार्यतः सुखमय ही होता है। इसका कारण यह है कि काव्यगत भाव व्यक्तिगत भाव का साधारणीकृत रूप है। मनोविज्ञान की दृष्टि से यह काव्यगत अनुभूति भौतिक अनुभूति का परिभाषित रूप है, जिसमें कल्पना-तत्त्व और बुद्धि-तत्त्व का अनिवार्य मिश्रण रहता है। इसलिए अंतर तो सर्वथा असंदिग्ध है, परंतु इसके आगे यह कहना कि दोनों कोई संबन्ध ही नहीं रखते, असत्य है। 'शाकुंतलम्' में अकित दुष्यत और शकुंतला की रति भौतिक रति से अवश्य ही भिन्न है—पर 'शाकुंतलम्' की रसानुभूति का मूल इस लौकिक रति में ही है—कल्पना और बुद्धि-तत्त्व का मिश्रण हो जाने से इसमें अंतर अवश्य पड़ गया है, परंतु दोनों के आस्वादन में सूक्ष्म मूलगत समानता है। यही बातें करण काव्य के लिए भी उतनी ही सत्य हैं। करण काव्य का काव्यगत भाव अथवा रसानुभूति मधुर होती

१. पारिभाषिक अर्थ में

२ Contemplated

पाद-टिप्पणी : संस्कृत साहित्य शास्त्र की आरंभिक अवस्था में रस की स्थिति के विषय में अनेक भ्रम उत्पन्न हुए थे—कोई उसे मूल पादों में मानता था, कोई नट-नटी में—किसी-किसी ने काव्य-वस्तु में भी माना। उसी विचार-गुलजा को यदि आगे बढ़ाया जाय तो इलियट काव्य (या कला) का सर्वथा स्वतंत्र अस्तित्व मानते हुए रस की स्थिति स्वयं काव्य (या कला) में ही मानते मालूम पड़ते हैं। कहने की आवश्यकता नहीं कि यह सिद्धांत बोल्सट, शाकुंत और भट्टनायक के सिद्धांतों से भी अधिक अतिपूर्ण है।

है, पर उसका भौतिक रूप कटु होता है, किंतु फिर भी दोनों का मूलगत संबंध असंदिग्ध है। कर्षण और शृंगार रसों के आस्वादन का स्पष्ट अंतर इसका प्रमाण है—उदाहरण के लिए एक ओर 'शाकुंतलम्' को पढ़कर और दूसरी ओर उत्तरराम-चरित' को पढ़कर जो रसानुभव होता है उसमें भेद है—एक में हर्ष, उल्लास की मात्रा अधिक है, दूसरे में गभीरता है। यह अंतर उनके आधारभूत भौतिक तत्त्वों का परिणाम है। यहाँ यह प्रश्न उठता है कि यह आधारभूत भौतिक भाव किसका है ? इसका समाधान करने के लिए संस्कृत आचार्यों में बड़ा विवाद रहा है, और अंत में वे इसी परिणाम पर पहुँचे हैं कि सहृदय के हृदय में वासना रूप से स्थित स्थायी भाव ही काव्य आदि के द्वारा उद्बुद्ध होकर रस में परिणत होता है। इसमें सदेह नहीं कि अंत में सहृदय अपने भाव का ही आस्वादन करता है, परंतु जैसा कि मैंने 'रस की स्थिति' शीर्षक लेख में विस्तारपूर्वक विवेचन किया है, इस भाव की मूल प्रेरणा कवि का अपना भाव ही है जिसे वह काव्य द्वारा सहृदय तक प्रेषित करता है। 'शाकुंतलम्' में दुष्यंत और शाकुंतला की रति साधारणीकृत रूप में मिलती है, परंतु यह साधारणीकरण आखिर है किसका ? दुष्यंत और शाकुंतला व्यक्तियों की रति का तो है नहीं, क्योंकि वह तो उनके साथ समाप्त हुई—निश्चय ही यह कवि की अपनी विशिष्ट रति-भावना का ही साधारणीकरण है, जिसे उसने दो ऐतिहासिक व्यक्तियों के माध्यम से प्रक्षिप्त किया है—अतएव काव्यगत भाव और भौतिक भाव में निश्चय ही पल्लव और बीज का संबंध है, और यह भौतिक भाव व्यक्तिगत अथवा अव्यक्तिगत (ऐतिहासिक आदि) सभी प्रकार के काव्यों में मूलतः कवि का अपना भाव ही होता है।

यही इलियट की प्रासंगिक उत्पत्ति को भी ले लिया जाय। वे कहते हैं कि कलाकार के लिए यह आवश्यक नहीं कि उसने काव्यगत 'भाव' के भौतिक रूप का अनुभव किया ही हो। वास्तव में इस प्रकार की शंका साहित्य के अध्ययन में अनेक बार पाठक के मन में उठती है क्या शेक्सपियर, रोमियो, हेमलेट, मैकबेथ, ओथेलो, फॉल्टाफ, क्लियोपेट्रा आदि सभी पात्रों की मानसिक स्थिति में होकर गुजरा था ? बाबा तुलसीदास बेचारे ने युद्ध कभी देखा भी न होगा, लड़ने की तो बात ही क्या ? फिर कैसे मान लिया जाय कि कवि काव्यगत भाव के भौतिक रूप का अनुभव करता ही है। इसका उत्तर संस्कृत आचार्यों ने बड़े सुंदर ढंग से दिया है—उसने कवि को अनिवार्यतः 'सवासन' माना है—'सवासन' का अभिप्राय यह है कि एक अत्यंत विस्तृत भाव-कोष वासना रूप में अर्थात् स्मृति रूप में उसके अधिकार में रहता है। 'वासना' और 'स्मृति' शब्दों का संबंध आधुनिक मनोविश्लेषण-शास्त्र के उपचेतन मन से है। तुलसीदास ने युद्ध न किया हो परंतु युद्ध के मूलभाव—युयुत्सु-स्मृति—तो उनके अंदर वर्तमान थे ही—और जीवन में अनेक बार उन्होंने उद्बुद्ध रूप में उनका अनुभव किया होगा। युद्ध के वर्णन के लिए वातावरण और युद्ध-सामग्री आदि सर्वथा गौण है—उनका सचय तो कल्पना कर सकती है। उसका प्राण तो उत्साह, क्रोध और संचारी भाव ही है—जिनका अनुभव तुलसीदास को निस्संदेह रहा ही होगा। यही बात शेक्सपियर के लिए या किसी के लिए भी कही जा सकती है।

काव्यगत भाव को इलियट ने अनेक प्रकार की संवेदनाओं, अनुभूतियों आदि का समन्वय माना है, जो कला-सृजने के दबाव से आप-से-आप अप्रत्याशित रीति से घटित हो जाता है। जहाँ तक इस सिद्धांत के पूर्वार्ध का संबंध है, वह कुछ-कुछ क्रोचे के सहजानुभूति सिद्धांत से मिलता-जुलता है—क्रोचे की सहजानुभूति भी, जो कला का मूलरूप है, अरूप संवेदना और अस्पष्ट अनुभूतियों का ही सगन्वय है। परंतु क्रोचे जहाँ सहजानुभूति को मन की एक विशिष्ट शक्ति की सहज क्रिया मानते हैं, वहाँ इलियट आप-से-आप अप्रत्याशित रीति से होने वाली एक घटना मानते हैं। वैसे तो क्रोचे की सहजानुभूति भी आज मनोविज्ञान को मान्य नहीं है, परंतु इलियट की यह स्वतः-संभावना अप्रत्याशित घटना तो सर्वथा अवैज्ञानिक है। यहाँ वे भी सिद्धांत की कार्य-कारण रूप में व्याख्या न कर अनिश्चित शब्दावली की शरण ले रहे हैं जैसे कि संस्कृत के आचार्य ने 'अनिर्वचनीय' की शरण ली थी। इस अप्रत्याशित घटना को इलियट 'कला-सृजन' की प्रेरणा का परिणाम मानते हैं—यह 'कला-सृजन' की प्रेरणा भी इलियट की नवीन उद्भावना नहीं है—यूरोप के साहित्यशास्त्रियों में 'सृजन-प्रेरणा' की चर्चा काफी दिनों से और काफी जोरों से चलती आ रही है। परंतु अंतर केवल यही है कि 'सृजन-प्रेरणा' में जहाँ अनिवार्य रूप से व्यक्ति-तत्त्व की प्रधानता रही है वहाँ इलियट ने अपनी इस प्रेरणा या दबाव को सर्वथा वस्तुगत माना है। उनका सिद्धांत है कि यह दबाव वस्तु-रचना का पड़ता है—परंतु वस्तु-रचना रचयिता के व्यक्तित्व से निरपेक्ष किस प्रकार हो सकती है? साधारण दस्तकारी में भी, जहाँ रचना-प्रक्रिया सर्वथा यांत्रिक है, रचयिता के व्यक्तित्व का स्पर्श बचाया नहीं जा सकता—फिर कला, जहाँ मपूर्ण प्रक्रिया ही मानसिक है, व्यक्ति-तत्त्व से अप्रस्पष्ट कैसे रह सकती है? इसमें सदेह नहीं कि स्वदेश-विदेश के आचार्यों ने श्रेष्ठ कला के लिए यह आवश्यक एवं उपयोगी माना है कि कलाकार अपने ही में सदा न खोया रहे। परंतु इस विषय में मुझे दो निवेदन करने हैं—एक तो यह कि उपर्युक्त सिद्धांत कला के सभी रूपों पर लागू नहीं हो सकता—उदाहरण के लिए तुलसी, सूर और मीरा के आत्म-निवेदन, इधर बच्चन आदि नवीन गीतकारों की आत्माभिव्यक्तियों का महत्त्व प्रत्यक्षतः कवि के आत्मतत्त्व के ही कारण है। वास्तव में गीत-काव्य का प्राण ही आत्म-तत्त्व है। इलियट के कठोर-से-कठोर शास्त्र-प्रहार शेली के गीतों का गौरव नहीं घटा सकते। दूसरे यह कि जहाँ वस्तु की प्रधानता रहती है (जैसे नाटक, ऐतिहासिक काव्य आदि में) वहाँ भी व्यक्तित्व का अभाव किसी प्रकार नहीं होता। वस्तु के निर्माण में, घटनाओं के संगठन तथा पात्रों के अंश में पद-पद पर कलाकार के व्यक्तित्व की अमिट छाप लगी रहती है। प० रामचंद्र शुक्ल ने काव्य व्यक्ति-प्रधान और वस्तु-प्रधान इन दो रूपों में विभक्त करते हुए तुलसीदास के काव्य को वस्तु-प्रधान होने के कारण अधिक गंभीर और श्रेष्ठ माना है। उन्होंने अनेक प्रकार से यह प्रमाणित करने का प्रयत्न किया है कि

१. Artistic Pressure

२. Creative Urge

तुलसीदास का गौरव इसी बात में है कि उन्होंने व्यक्तिगत राग-द्वेषों से तटस्थ होकर राम के मंगलकारी स्वरूप की प्रतिष्ठा की है। परंतु इस रूप की प्रतिष्ठा करने में तुलसी ने अपने जीवन-आदर्शों का ही तो प्रतिफलन किया है—राम का यह लोकमंगलकारी रूप तुलसी के अपने उच्चतर-रूप (Super Ego) का ही तो प्रक्षेपण है। वास्तव में मनुष्य की कोई भी क्रिया उसके अहं के चेतन अथवा अवचेतन स्पर्श से किस प्रकार मुक्त हो सकती है। जिन रचनाओं में चेतन व्यक्तित्व का प्रभाव नहीं होता (यद्यपि ऐसा भी बहुत कम होता है) उनमें अवचेतन का प्रभाव होता है और अवचेतन जैसा कि अब प्रायः सभी मनोवैज्ञानिकों ने मान लिया है, चेतन की अपेक्षा अधिक प्रबल होता है। इस प्रकार सृजन-प्रेरणा का अप्रत्यक्ष आत्माभिव्यक्तिमय रूप तो स्पष्ट है—(सृजन हमारा अपना ही तो पुनर्जन्म है) परंतु व्यक्ति से निरपेक्ष, इलियट की यह कला-सृजन की प्रेरणा, सर्वथा अवैज्ञानिक कल्पना है। कहने का तात्पर्य यह है कि इलियट का यह कहना तो ठीक है कि काव्यगत भाव अनेक प्रकार के सवेदनों तथा अनुभूतियों आदि का समन्वय है—और यह भी ठीक है कि यह मस्तिष्क की सचेतन क्रिया नहीं है। सृजन के क्षणों में कलाकार का मन अर्ध-समाधि की अवस्था में होता है। परंतु जब वे 'कला-सृजन के दबाव' और 'अप्रत्याशित, स्वतःसंभवा रीति' आदि की बात व्यक्ति से निरपेक्ष होकर करते हैं तभी गड़बड़ कर जाते हैं। वास्तव में उनकी इस उलझी शब्दावली की व्याख्या अवचेतन मन के संबंध में बड़ी सरलता से की जा सकती है। जिसे वे कला-सृजन का दबाव कहते हैं, वह अवचेतन मन में पड़े हुए उन संस्कारों का दबाव है, जो अनुकूल परिस्थिति में उद्बुद्ध होकर अभिव्यक्ति के लिए मचल उठते हैं, और चूंकि चेतन मन उनको पूरी तरह पहचानता नहीं है इसलिए उनकी अभिव्यक्ति का ढंग उसे अप्रत्याशित और अकारण-सा लगता है। इसी के साथ इलियट की यह सहकारी प्रतिज्ञा भी खंडित हो जाती है कि कलाकार व्यक्तित्व न होकर केवल माध्यम है, जिसमें कला-सृजन की प्रेरणा के दबाव से अनेक प्रकार के सवेदनों, अनुभूतियों आदि का समन्वय घटित होता है। यहाँ आप देखिए कि उन्होंने कृतित्व को कलाकार से छीन कर 'कला-सृजन की प्रेरणा' पर आरोपित कर दिया है। परंतु जैसा कि मैंने अभी स्पष्ट किया है, यह केवल शब्दों का हेर-फेर है—यह 'प्रेरणा' भी कलाकार के व्यक्तित्व (अवचेतन) से ही समूल होती है। जिसे वे व्यक्तित्व से पलायन कहते हैं, वह मनोविश्लेषण-शास्त्र में अवचेतन की एक नित्य घटना है। मनुष्य की वृत्तियाँ प्रायः चेतन से मुहं छिपाकर अवचेतन में शरण लेती हैं, और वहाँ जाकर संस्कार बनकर अपना रूप बदल डालती हैं। वास्तव में जीते जी न तो व्यक्तित्व में पलायन ही संभव है और न उसका निषेध ही। जब तक जीवन है तब तक अहं अनिवार्य रूप से वर्तमान रहेगा। कोई भी भावात्मक अथवा अभावात्मक प्रयत्न उसका निषेध नहीं कर सकता।

इलियट के साथ आरंभ में ही एक दुर्घटना हो गई है—वह यह कि (जैसा उन्होंने स्वयं भी स्वीकार किया है) वे मनोविज्ञान और दर्शन को बचाकर अपने

५७८ : आस्था के चरण

सिद्धांतों का प्रतिपादन करने बैठे हैं। साधारणतः काव्यशास्त्र मनोविज्ञान और दर्शन नहीं है, परंतु जहां चरम सिद्धांतों का विवेचन किया जायगा वहां केवल काव्यशास्त्र ही नहीं जीवन का कोई भी शास्त्र दर्शन और मनोविज्ञान को दूर कैसे रख सकता है? इलियट के प्रतिपादन में संगठित और प्रौढ़ विचारधारा का योग होते हुए भी जो अत्यंत स्पष्ट असंगतियाँ और भ्रांतियाँ आ गई हैं, उनका कारण यही है कि उनका आरम्भ ही गलत हुआ है।

खंड-४

कालजयी कृतियां

रामचरितमानस का अंगी रस

आनन्दवर्धन का मत है कि—

प्रसिद्धेऽपि प्रबन्धानां नानारसनिबन्धने

एको रसोऽङ्गी कर्तव्यः.....॥ ३.२१

—प्रबंधो मे अनेक रसो का समावेश प्रसिद्ध होने पर भी किसी एक रस को अंगी रस अवश्य बनाना चाहिए ।

अंगी रस की यह कल्पना भी मूलतः भरत मे ही मिल जाती है :

बहुना समवेताना रूप यस्य भवेद् बहु ।

स मन्तव्यो रस स्थायी शेषाः सञ्चारिणो मता ॥ ना० शा० ७ १२०

—महाकाव्य मे वर्णित अनेक रसों मे से जो बहु अर्थात् अधिक या प्रधान रूप से विद्यमान रहता है, वह रस स्थायी या अंगी और शेष रस संचारी या अंगमूत होते हैं ।

किंतु अंगी रस के विषय में दो मौलिक शकाए उठती हैं—(१) रस तो उसी का नाम है जो स्वयं चमत्कार-रूप है । यदि उसकी स्व-चमत्कार रूप मे विश्रांति नहीं होती है तो वह रस ही नहीं है । अंगगिभाव अथवा उपकार्य-उपकारक भाव मानने मे तो अंगमूत या उपकारक रस की स्व-चमत्कार मे विश्रांति नहीं हो सकती, अतः वह रस नहीं कहला सकता । रस वह तभी होगा जब स्व-चमत्कार मे ही उसकी विश्रांति हो जाए । उस दशा मे वह किसी दूसरे का अंग नहीं हो सकता । इसलिए रसों मे अंगगिभाव संभव नहीं है ।

आनन्दवर्धन ने इन दोनों आक्षेपों का समाधान करते हुए भरत के मत की पुनः प्रतिष्ठा की है । पहले आक्षेप का उत्तर यह है कि प्रत्येक रस का अपने प्रसंग मे पूर्ण परिपोष हो जाता है और वह अपने प्रसंग की परिधि के भीतर स्व-चमत्कार मे ही विश्रांतिलाभ करता है, इसमे सदेह नहीं । किंतु इसका अर्थ यह नहीं हुआ कि दूसरे के साथ उसका कोई संबंध ही नहीं हो सकता—और कुछ नहीं तो तारतम्य तो हो ही सकता है क्योंकि प्रबंध की विभिन्न परिस्थितियों के अनुकूल किसी रस का वर्णन स्वभावतः ही कम होगा और किसी का अधिक । दूसरे आक्षेप का उत्तर यह है कि विरोध के शमन के अनेक उपाय हैं जिनके द्वारा न केवल रसों का विरोध ही मिट जाता है बल्कि उनमे उपकार्य-उपकारक संबन्ध भी स्थापित हो जाता है । इस प्रकार आनन्दवर्धन के मत से रसों के अंगगि या उपकार्य-उपकारक संबन्ध की कल्पना सर्वथा मान्य है । अभिनवगुप्त ने भी ध्वन्यालोक के प्रस्तुत प्रसंग की व्याख्या मे एक प्राचीन

आचार्य, भागुरि मुनि, का प्रमाण देते हुए रसो के अंगांगिभाव का समर्थन किया है : 'तथा च भागुरिरपि, किं रसानामपि स्थायिसञ्चारितास्तीति आक्षिप्याभ्युपगमे नैवोत्तरमवोचद् वाङ्मिति ।' इनके उपरांत, फिर तो, उपर्युक्त प्रकल्पना पर मोहर लग गयी और परवर्ती आचार्यों ने प्रबंधकाव्य में अंगी रस की स्थिति का निश्चयपूर्वक नयन किया है

शृङ्गारवीरशान्तानामेकोङ्गी रस इष्यते ॥ सा० दर्पण, ६.३१७

—महाकाव्य में शृंगार, वीर और शांत में से कोई एक रस अंगी होता है ।

(विमला टीका, पृ० २२५)

जीवन के वैविध्य एवं सर्वांग-चित्रण के कारण प्रबंधकाव्य में स्वभावतः ही विभिन्न रंगों का वर्णन अनिवार्यतः रहता है और यह भी स्वाभाविक है कि इनमें एक प्रकार का तारतम्य तथा अंगांगित्व हो । जिस प्रकार अनेक कथाओं के रहते हुए एक कथा की प्राधिकारिकता अनिवार्य है, अथवा यह कहना चाहिए कि घटना-बाहुल्य के रहते हुए भी समस्त कथा-विधान की एक घटना में परिणति अनिवार्य है और अनेक पात्रों के समारोह में एक पात्र की नायकता असंदिग्ध है, इसी प्रकार अनेक रंगों के संभार में एक रस की अंगिता भी स्वय-सिद्ध है ।^१

उपर्युक्त विवेचन के आधार पर भारतीय काव्यशास्त्र के अनुसार अंगी रस का प्रधान लक्षण है—बहुव्याप्ति । प्रबन्धेषु प्रथमतर प्रस्तुत सन् पुनः पुनरनुसन्धीयमानत्वेन स्थायी यो रस । (ध्वन्यालोक, ३।२२ की वृत्ति)—अर्थात् प्रबंधों में प्रथम प्रस्तुत और बार-बार अनुमंजित होने से जो रस स्थायी है...। प्रबंधकाव्य में अभिव्यक्त नाना रसों में से जो रस कथानक के कलेवर में सर्वाधिक व्याप्त हो, वही अंगी रस है । प्रबंधकाव्य के रस-विधान में उसकी स्थिति वही होती है जो रस परिणाम में स्थायी भाव की । जिस प्रकार रस के परिणाम में संचारी भाव उन्मग्न और निमग्न होकर स्थायी भाव का पोषण करते हैं, उसी प्रकार प्रबंधकाव्य में अन्य अंगभूत रस अंगी रस को समृद्ध करते हैं ।

उमें सदेह नहीं कि उपर्युक्त शास्त्रीय लक्षण अत्यंत प्रामाणिक है, किंतु अनिश्चय की स्थिति में कभी-कभी रस-निर्णय के लिए यह पर्याप्त नहीं होता । उमनिष्ठ कुछ सहायक लक्षणों की भी आवश्यकता पड़ जाती है । इन सहायक लक्षणों के संज्ञेत भी भारतीय काव्यशास्त्र में मिल जाते हैं ।

एक सहायक लक्षण तो यह हो सकता है कि अंगी रस में मुख्य पात्र की—पुरुष अथवा नायिका, जो भी कथा का नयन रहे, उसकी—मूलवृत्ति का प्रतिफलन रहता है । तत्त्व-रूप में प्रबंधकाव्य का संपूर्ण विस्तार नायक की जीवन-साधना का ही प्रसार-रूप होता है । जिस प्रकार जीवन-साधना के दो पक्ष हैं—कर्म और भाव, इसी

१ कार्यमेक यथा व्यापि प्रबंधस्य विधीयते ।

तथा रसस्यापि विधी विरोधी नैव विद्यते ॥ ध्वन्यालोक, ३ २३

जिस प्रकार प्रबंध में व्यापक एक प्रधान कार्य रखा जाता है, इसी प्रकार एक प्रधान रस के विधान में भी विरोध नहीं है ।

प्रकार कथानक के भी दो पक्ष हैं—घटना और भाव, और इन दोनों पक्षों का संचालन करती है नायक के चरित्र की मूलवृत्ति। यही मूलवृत्ति कर्म-पक्ष में चरम घटना और फलागम का निर्धारण करती है और भाव-पक्ष में मूल भाव या अंगी रस का।

इसी तर्क-परंपरा के अनुसार अंगी रस का तीसरा लक्षण यह बनता है कि अंगी रस मूल उद्देश्य या फलागम का आस्वाद-रूप होता है, या दूसरे शब्दों में, सारमूल प्रभाव का अभिव्यंजक होता है। वास्तव में, जैसा कि प्रसाद जी ने आचार्य शुक्ल द्वारा निम्नतर रस-कोटि की स्थापना के विरोध में लिखा है, फल का निर्णय अन्वय और व्यतिरेक, दोनों पद्धतियों से फल-योग के आश्रय पर ही होता है।

इस प्रकार संस्कृत-काव्यशास्त्र की अंगी रस-कल्पना भी अपने आप में अत्यंत रोचक प्रसंग है। प्रबंधकाव्य के आस्वादन का स्वरूप-विश्लेषण करने के लिए ही कदाचित् यह कल्पना की गयी थी और उन दृष्टि से इसका महत्त्व असंदिग्ध है।

रामचरितमानस का काव्यरूप क्या है? वह प्रबंधकाव्य है अथवा भक्तिकाव्य—दृष्टदेव का लीलागान?

यदि प्रबंधकाव्य या महाकाव्य माना जाए तो मानस का मुख्य प्रतिपाद्य है राम का उदात्त जीवनचरित्र जिसकी प्रेरक भावना है धर्म :

निसिचरहीन करहुँ भुईं भुज उठाइ प्रन कीन्ह ।

ऐसी स्थिति में इसका अंगी रस है धर्मवीर या वीर और कार्य है रावण-विजय। रावण पर राम की विजय अधर्म पर धर्म की विजय है स्थायी भाव है उत्साह—दया, दान, युद्ध के उत्साह से परिपुष्ट धर्माचरण का उत्साह। आचार्य शुक्ल ने इसी के आधार पर लोकधर्म की प्रतिष्ठा को मानस का प्रतिपाद्य माना है। वाल्मीकि रामायण में वस्तुतः राम के इसी रूप की प्रतिष्ठा है—लेकिन कथा के उत्तरार्ध में सीता-वनवास, सीता की भूमि-समाधि, राम की जल-समाधि आदि का समावेश हो जाने से रामायण का अंगी रस कण्ठ हो गया है। मानस में तुलसीदास ने इन प्रसंगों का अपवर्जन किया है, अतः मानस की कथा में वीर रस की ही आदि से अंत तक व्याप्ति रहती है। अंगी रस के सभी लक्षण उस पर घटित हो जाते हैं।

किंतु रामचरितमानस को उस अर्थ में महाकाव्य मानना कठिन है जिस अर्थ में हम रामायण को मानते हैं। मानस भक्त-कवि की रचना है, ऐसे भक्त-कवि की जो अपने को भक्त पहले और कवि बाद में मानता है :

भनिति ब्रिचित्र सुकविकृत जोऊ । राम नाम बिनु सोह न सोऊ ।

सब गुन रहित कुकविकृत बानी । राम नाम जस अकित जानी ।

सादर कहहिं सुनिहिं बुध ताही । मधुकर सरिस सत गुन ग्राही ।

उसकी स्पष्ट धारणा है :

रामभगति भूषित जिय जानी । सुनिहिं सुजन सराहि सुबानी ।

(बालकांड-भूमिका)

×

×

×

भनिति मोर सब गुन-रहित बिस्व-विदित गुन एक ।

सो बिचारि सुनिहहिं सुमति जिन्हकें बिमल विवेक ॥

(बालकाव, दोहा ९)

और वह गुण है :

एहि महँ रघुपति नाम उदारा । अति पावन पुरान-श्रुति-सारा ।

(बालकाव, भूमिका)

मानस को भक्तिकाव्य मानने पर स्थिति बदल जाती है : मूल प्रतिपाद्य राम का उदात्त चरित्र न रहकर रामनाम हो जाता है । राम का उदात्त चरित्र जिसकी वात्मीकी को लोक-जीवन के आदर्श की प्रतिष्ठा करने के लिए तलाश थी, तुलसी को भी अभीष्ट है, किंतु उसका लक्ष्य बदल गया है । तुलसी को उसकी अपेक्षा इसलिए नहीं है कि वह लोक-जीवन की प्रतिष्ठा करता है, बरन् इसलिए है कि वह लोक-जीवन से मुक्ति प्रदान करता है :

एहि महँ रामचरित भव-मोचन ।

अतः यहा राम का नायक या आश्रय रूप गौण और आलंबन रूप प्रमुख हो जाता है । आश्रय यहा स्वयं कवि है और उसके माध्यम से भवत है जो श्री राम के पावन चरित्र का गान लोक-जीवन के संस्कार के लिए नहीं बरन् उससे मुक्त होने के लिए करता है । स्वभावतः कवि की मूल चेतना या प्रेरक चित्तवृत्ति यहा भक्ति है और वही अंगी रस की निर्णायक है जो भक्ति के अतिरिक्त और कुछ नहीं हो सकता । अंगी रस के अन्य सभी लक्षण—बहुव्याप्ति, प्रतिपाद्य की रागात्मक अनुभूति, सारभूत प्रभाव आदि भक्ति रस पर स्पष्टतया घटित हो जाते हैं । कवि मगलछंद से लेकर अंत तक निरंतर भक्ति का संधान करता है; प्रतिपाद्य के विषय में वह बार-बार घोषणा करता है कि रामभक्ति की प्राप्ति ही उसके काव्य का चरम लक्ष्य है, और ग्रंथ का पर्यवसान भी पूरे समारोह के साथ भक्ति में ही होता है ।

ऐसी स्थिति में अंगी रस का निर्णय कैसे हो ? राम के चरित्र के आधार पर या तुलसीदास की भावना के आधार पर ? शास्त्र का उत्तर स्पष्ट है—कवि की भावना के आधार पर, जो निश्चय ही भक्ति है । अतः मानस का अंगी रस भक्ति है, इसका प्रतिवाद करना कठिन है ।

यह मान लेने पर कई शकाएँ उठती हैं । क्या राम के महान चरित्र और उनके उदात्त आचरण का मानस की काव्य-चेतना में कोई विशेष स्थान नहीं है—पाठक या श्रोता केवल भक्तिरस का आस्वाद करके ही तृप्त हो जाता है ? इससे तो समस्या और भी उलझ सकती है और कम-से-कम आधुनिक युग में मानस की सार्थकता के विषय में सदेह हो सकता है क्योंकि निश्चय ही आज का अधिकांश सहृदय-समुदाय भक्ति के आस्वादन के लिए उसका अध्ययन-मनन नहीं करता और न उससे आत्म-संतोष का अनुभव कर सकता है ? इसका उत्तर तुलसीदास ने ही दिया है—भक्ति के आलंबन में जीवन के उत्तम आदर्शों और सर्वश्रेष्ठ मानव-मूल्यों की प्रतिष्ठा करके । तुलसी की भक्ति ऐसे दृष्ट के प्रति निवेदित है जो दिव्य विभूतियों से युक्त होने के

साथ-साथ आदर्श मानव-गुणों का—शील, भक्ति और सौंदर्य का प्रतीक है। इस प्रकार तुलसीदास ने भक्ति को एक व्यापक नैतिक आधार पर प्रतिष्ठित कर उसे महत्तर जीवन के साथ संबद्ध कर दिया है। एक ओर उन्होंने काव्य को प्राकृत जन-जीवन के क्षुद्र मूल्यों से मुक्त किया और दूसरी ओर भक्ति को आदर्श जीवन के महत्तर मूल्यों से संबद्ध कर भक्ति और काव्य दोनों के क्षेत्र में क्रांति का प्रवर्तन किया। 'बरनो रघुबर बिमल जस जो दायक फल चार।' तुलसी की भक्ति केवल भावना की प्रतीक न होकर भाव, कर्म और ज्ञान का समन्वय है।

भक्ति के इसी व्यापक रूप की प्रतिष्ठा के द्वारा तुलसीदास ने मानस में महाकाव्य के लोकधर्मी और अभिव्यक्ति के आत्मधर्मी लक्षणों के बीच अपूर्व समन्वय स्थापित किया है। उन्होंने जिस आवेग के साथ सर्वत्र भक्ति का आग्रह किया है उससे इस विषय में तो कोई विकल्प ही नहीं रह जाता कि मानस का अंगी रस या स्थायी भाव भक्ति है, किंतु यह भक्ति मूलतः जीवन या धर्म के प्रति सात्विक उत्साह की भावना से प्रेरित है—यह भी उतना ही निर्विवाद है। शास्त्रीय शब्दावली में यदि मानस के रस-विधान का विवेचन करें, तो भक्ति रस का आशय है कवि, आलंबन है मर्यादा पुरुषोत्तम भगवान राम और उनका संपूर्ण उदात्त चरित्र, आलंबन का गुण होने के कारण, उद्दीपन विभाव के अंतर्गत आता है। जिस प्रकार शृंगार के प्रसंग में आलंबन का शील और सौंदर्य रति स्थायीभाव को और वीर रस में प्रेरक उद्देश्य का गौरव उत्साह को उद्दीप्त करता है, इसी प्रकार भक्ति रस में आलंबन के शील, शक्ति, सौंदर्य आदि गुण तथा आदर्श कर्म भक्ति-भाव को उद्दीप्त कर रस-परिपाक में योगदान करते हैं।

राम के जीवन के सभी प्रसंग—मधुर बाल-क्रीड़ाएँ, मर्यादित शृंगार, माता-पिता तथा गुरुजन के प्रति अतर्क्य सम्मान की भावना, प्रियजन-परिजन के प्रति निश्छल स्नेह-सौजन्य, शौर्य और शक्ति के विविध प्रसंग, लोक-सेवा की भावना, शरणागत-वत्सलता, शत्रु के प्रति उदार व्यवहार आदि कवि की भक्ति-भावना के सहज उद्दीपन बन जाते हैं। ये प्रसंग भक्ति को उद्दीप्त ही नहीं करते वरन् उसके स्वरूप के निर्माण में भी सहायता करते हैं। आलंबन के गुण तज्जन्य भावना के स्वरूप को भी प्रभावित करते हैं। तुलसी भगवान के वीर रूप के—लोकरक्षक विभूतिसपन्न रूप के उपासक हैं, अतः उनके काव्य में व्याप्त भक्तिरस लोकधर्म पर आश्रित है—जीवन के पोषक मानव-मूल्यों से सरलित है। वाल्मीकि की कवि-चेतना जहाँ राम के जीवन के मधुर-उदात्त प्रसंगों में गुजरती हुई अंत में उनके जीवन की विराट करुणा के साथ तन्मय हो जाती है, वहाँ तुलसी की कवि-चेतना राम के शील, शक्ति, सौंदर्य के प्रसंगों के साथ तादात्म्य करती हुई अंत में उनके विराट रूप में आत्म-विलयन करती है। वाल्मीकि का पाठक नायक के महच्चरित्र के साथ तादात्म्य करता हुआ रसानुभूति करता है, किंतु तुलसी का पाठक नायक के साथ तादात्म्य करता हुआ, अंत में पूर्ण समर्पण के माध्यम से रसानुभव करता है। एक में औदात्य की अनुभूति है (राम की करुणा भी उदात्त ही है), दूसरे में इस औदात्य-भावना के समर्पण की अनुभूति है।

यही ऋषि और भक्त की रस-दृष्टि का भेद है ।

मानस मे, वास्तव मे, रसानुभूति के दो स्तर हैं : एक कथानक का और दूसरा कवि की भावना का । कथागत रसानुभूति के माध्यम हैं राम जिनकी प्रमुख मनोवृत्ति के आधार पर अंगी रस का परिपाक होता है । राम के चरित्र की मूलवृत्ति है धर्म अर्थात् जीवन को धारण करने वाले मूल्यों की प्रतिष्ठा के प्रति उत्साह जिसके आधार पर, कथा के स्तर पर, अंगी रस के रूप मे (धर्म-)वीर रस का परिपाक होता है । राम के चरित्र की अन्य स्थिर वृत्तियां हैं प्रेम, कृष्णा और शम जिनकी परिणति शृंगार, कृष्ण तथा शांत मे होती है । इन तीनों का वीर के साथ पोष्य-पोषक संबंध है, अर्थात् ये कथा के आधारभूत रस वीर का पोषण करते हैं । कथा के स्तर पर इन सभी—मूल और पोषक भावों, के माध्यम राम हैं और सामाजिक की चेतना राम की मनोवृत्ति के साथ सहयात्रा करती हुई रसानुभव करती है । किंतु कवि की भावना के स्तर पर राम आलंबन और राम की कथा उद्दीपन बन जाती है । कथा के अंतर्गत शृंगार, कृष्ण और शांत के द्वारा अंगी रस के जिस धर्मवीर रस का पोषण हुआ था, वह कवि की भावना के स्तर पर भक्ति रस का उद्दीपन बन जाती है । इस प्रकार, मानस मे रस का वृत्त कथा मे व्याप्त लोकधर्म—अथवा जीवन-मूल्यों के प्रति उत्साह से आरंभ होकर भगवान के प्रति आत्मसमर्पण की भावना मे पूर्ण होता है ।—यहां फिर प्रश्न उठता है कि क्या सामान्य सहृदय, या कहे कि, आधुनिक युग का सहृदय इस संपूर्ण रसवृत्त का अनुभव करता है ? इसका उत्तर हमारे पास यह है कि एक ऐसा सहृदय तो, जिसकी चेतना में आस्तिक संस्कार विद्यमान हैं, इस पूर्ण रसवृत्त का अनुभव करता है, किंतु आस्तिक संस्कारों से रहित सहृदय का रसवृत्त कथानक के स्तर पर ही पूरा हो जाता है अर्थात् उसकी रसानुभूति का वृत्त जीवन-मूल्यों के प्रति सात्विक उत्साह के निर्व्यक्तिक अनुभव के साथ ही पूर्ण हो जाता है । भक्ति-काव्य के सदर्भ मे रसानुभूति का यह द्वैत प्रायः विद्यमान रहता है, इसीलिए संस्कृत के आचार्यों को, जिन्होंने अद्वैत भाव के रूप मे रस-कल्पना की है, भक्ति रस को मान्यता प्रदान करने मे कठिनाई रही है ।

जय भारत

‘जय भारत’ में महाभारत की संपूर्ण कथा है, नहुष के वृत्तांत से लेकर पांडवों के स्वर्गारोहण तक की पूरी कथा इसमें पद्यबद्ध है। यह ग्रंथ, जैसा कि कवि ने निवेदन में स्वयं ही स्पष्ट किया है, एक समय की कृति नहीं है। इसमें समय-समय पर लिखी हुई महाभारत-संबंधी रचनाएँ संग्रहित हैं। इनमें से कुछ रचनाएँ जैसे कि केशो की कथा, बक-संहार, वन-वैभव, सैरंध्री आदि तो गुप्तजी के कृतित्व के आरंभिक काल की रचनाएँ हैं, नहुष आदि मध्यकालीन हैं, और शेष उत्तरकालीन हैं। इस प्रकार ‘जय भारत’ राष्ट्र-कवि के संपूर्ण रचनाकाल का प्रतिनिधि ग्रंथ माना जा सकता है, और उसमें—कवि के अपने शब्दों में—उनकी लेखनी के क्रम-विकास की रूप-रेखा स्पष्ट रूप से मिल जाती है। इस ग्रंथ में स्वभावतः कथा का प्रवाह आद्योपात्त एक-सा नहीं है। कहीं तो वह पहाड़ी नदी के समान तीर की तरह आगे बढ़ती है और कहीं जैसे चौरस भूमि पाकर विरम जाती है। शैली-भेद के कारण यह वैषम्य और भी उभर आता है, क्योंकि आरंभिक शैली में जहाँ फैलाव है, वहाँ उत्तर-काल की शैली समास-गुण-प्रधान है। इस प्रकार कथा-वर्णन में वह वेगवान् धारा-प्रवाह नहीं है जो महाकाव्य में होना चाहिए, और जिसमें मैथिलीशरणजी की लेखनी अत्यंत समर्थ है। खंड-रूप से लिखी हुई वस्तु में प्रवाह आना संभव भी नहीं है। हा, जहाँ कवि को थोड़ा भी अवसर मिला है, जैसे ‘युद्ध’ में, ऐसा अनायास ही हो गया है। दूसरी कठिनाई ‘जय भारत’ के कथा-वर्णन में यह आ गयी है कि एक अत्यंत घटना-संकुल तथा विस्तृत कथा को सूत्रबद्ध करने के लिए कवि को जिस समास-शैली का प्रयोग करना पड़ा है उसके लिए महाभारत की सभी सूक्ष्म घटनाओं के ज्ञान का पाठक में आरोप करना अनिवार्य हो गया है, जो वास्तव में होता नहीं है; क्योंकि आज के पाठक के पास महाभारत तथा पुराणादि का उतना संपूर्ण पृष्ठाधार नहीं है। इसलिए कहीं-कहीं वाञ्छित प्रसंग अथवा पात्र के परिचय के अभाव में पाठक का मन उलझ जाता है और उसकी अतृप्त जिज्ञासा को ऐसा लगता है मानो कथा का सूत्र भग हो गया हो। परंतु ऐसा होता नहीं है, कथा का अन्विति-सूत्र कहीं भी भंग नहीं हुआ। वास्तव में केवल वर्णन (Narration) की दृष्टि से गुप्तजी की कला और भी निखर आयी है। नवीन स्थलों में आवश्यक का ग्रहण और अनावश्यक का त्याग कवि ने इतनी सफाई से किया है कि सूत्र आप-से-आप बघ्ता चला जाता है। ‘कौरव-पांडव’ जैसे प्रसंग में कथन की पुष्टि करेंगे।

इतिहास-पुराण आदि पर आश्रित काव्यों का सबसे महत्वपूर्ण तत्त्व होता है कथा और चरित्र का पुनर्निर्माण और उसका मूलवर्ती दृष्टिकोण । क्योंकि केवल कथा-वर्णन तो अपने-आप में लक्ष्य हो नहीं सकता, और विशेषकर पुरानी कथा की आवृत्ति-मात्र तो कोई क्यों करेगा । यही कवि की सर्जना-शक्ति और मौलिक प्रतिभा की परीक्षा होती है । इसी प्रकार एक युग का कवि दूसरे युग की कथा को और उसके द्वारा उस युग की आत्मा को अपने युग की आत्मा में रचा लेता है । गुप्तजी ने यो तो महाभारत की घटनाओं में परिवर्तन प्रायः नहीं के बराबर ही किया है (इस दृष्टि से 'साकेत' में रामकथा के साथ उन्होंने अपेक्षाकृत अधिक स्वतंत्रता बरती है) परंतु इन घटनाओं का पुनराख्यान कवि का अपना है । इस पुनराख्यान के मूल आधार दो हैं : एक युगोचित विवेक-बुद्धि और दूसरा युग-धर्म । महाभारत की कथा में अतिप्राकृत एवं अतिमानवीय तत्वों का समावेश स्वभावतः ही अधिक है । आज उनको मन में उतार लेना सहज नहीं है । इसके अतिरिक्त अनेक ऐसी घटनाएँ भी हैं जो आज असंगत अथवा अनुचित भी प्रतीत हो सकती हैं । कवि ने इनका विवेक और बुद्धि के द्वारा समाधान करने का सत्प्रयत्न किया है । उदाहरण के लिए, केवल एक घटना लीजिये—महाभारत की सब से रोमाचक घटना 'द्रौपदी-चीर-हरण' । आज का पाठक न तो इस घटना की नग्नता को ही सहन कर सकता है और न व्यास के समाधान को ही समझ सकता है । ऐसी स्थिति में कवि का कर्तव्य-कर्म तथा दायित्व और भी कठिन हो जाता है । वह अपने युग को पकड़े या कथा के युग को ! मैथिलीशरण गुप्त ने ऐसे स्थलों पर कौशल से काम लिया है और दोनों की रक्षा करने का प्रयत्न किया है । चीर-हरण में द्रौपदी जहाँ एक ओर भगवान् की शरण में जाती है, वहाँ अपने आत्म-बल द्वारा दुःशासन के मन में भीति भी जगाती है

रे नर, आगे नरक-वह्नि में तू निज मुख की लाली देख,
पीछे खड़ी पंचमुख शिव पर नग्न कराली काली देख ।

इसके परिणामस्वरूप दुःशासन का पापी मन और शरीर भय से स्तब्ध हो जाते हैं :

सहसा दुःशासन ने देखा अधकार-सा चारों ओर,
जान पड़ा अम्बर-सा वह पट, जिसका कोई ओर न छोर ।
आकर अकस्मात् अति भय-सा उसके भीतर पैठ गया;
कर जड़ हुए और पद काँपे, गिरता-सा वह बैठ गया ।

कवि इतने पर ही सतुष्ट नहीं होता, घटना को और भी विश्वसनीय बनाने के लिए वह तत्काल ही गांधारी को पाप-सभा में उपस्थित कर देता है । गांधारी की सामयिक उपस्थिति एक ओर जहाँ दुःशासन की असमर्थता को और भी निश्चित कर देती है वहाँ दूसरी ओर उस घाघात का पर्याप्त शमन भी करती है जो इस नगी तल-वार जैसी घटना के द्वारा पाठक के मन पर अनायास ही हो जाता है । उस भयकर पाप का प्रक्षालन गांधारी के इन ग्लानि-विगलित अश्रुओं द्वारा ही हो सकता था :

सिहर अथ पति से वह बोली सफल अंधता अपनी आज,
नहीं देखते अपने से

× × ×
भाई से पितृ-कुल पुत्रों से पति-कुल मेरा नष्ट हुआ;
अतर्यामी को ही अवगत, मुझको कैसा कष्ट हुआ !

× × ×
हाय लोक की लज्जा भी अब नहीं रह गई लक्षित क्या;
आज बहू का तो कल मेरा कटि-पट नहीं अरक्षित क्या !

इतना ही नहीं, कवि ने इस पाप-प्रसंग के मार्जन के लिए द्रोण और भीष्म को भी वहा से हटा दिया है और कर्ण को भी बाद में पश्चात्ताप करने पर विवश किया है ।

मैंने अपना एक कर्म ही अनुचित माना,
कृष्णा का अपमान ।

इसी प्रकार आप चाहे तो एक प्रसंग और भी लिया जा सकता है : द्रौपदी का पचपत्नीत्व । आज यह प्रसंग भी साधारणतः मन में नहीं उतर सकता । युधिष्ठिर और सहदेव दोनों की भोग्या कृष्णा का चित्र मन में किसी प्रकार भी मूर्च्छा उत्पन्न नहीं करता । उसे पचा लेने के लिए या तो अधी श्रद्धा की अपेक्षा है, या फिर अधे विज्ञान की । गुप्तजी के सत्कारों को दोनों ही स्वीकार्य नहीं । अतएव उन्होंने फिर नीति और विवेक का आचल पकड़ा है । पहले तो कवि ने विवेक का आचल पकड़ा -

बोलें धर्मात्मज धृतिशाली,
वर पार्थ, वधू है पाचाली ।
दो वर ज्येष्ठ का पद पावे,
दो देवत्व पर बलि जावे ।
भोगे ये पाँचो सुख इसका ।

परंतु इतनी दीर्घ परंपरा का तिरस्कार भी गुप्तजी का आस्तिक मन कैसे करता । आर्य-समाज की तरह यदि वे पार्थ को ही द्रौपदी का वर मान लेते तो उपर्युक्त व्याख्या सटीक बैठ जाती । परंतु यह संभव नहीं हुआ और अंत में कवि को धर्म-नीति-व्यवस्था तथा पूर्व-कर्म आदि का आश्रय लेना पड़ा -

मानी गई माँ की वह आज्ञा अनजानी भी,
और व्यवस्थापक थे व्यास ऐसे ज्ञानी भी ।
कहते हैं पाँच बार वर था महेश का,
और अनुमोदन था आप हृषीकेश का ।
पादों के मन में ग्लानि नहीं होती है,
तो मैं मानता हूँ, धर्म-हानि नहीं होती है ।

आदि-आदि ।

इससे मेरा-आपका परितोष न हो यह दूसरी बात है; पर इममें अधिक

सत्कारी कवि के लिए संभव भी नहीं था। इनमें सबसे अधिक भव्य है पांडवों के देह-पात की घटना का पुनराख्यान। इस दृष्टि से मैं उसे इस काव्य का भव्यतम प्रसंग मानता हूँ। मयिलीशरण की प्रतिभा ऐसे प्रसंगों में ही खुल खेलती है। मुनिये, सबसे पूर्व द्रौपदी गिरती है : “गिरती हूँ, यह गिरी प्रभो, पर पहुँचूंगी तुम से पहले।” युधिष्ठिर इसे अपनी मुक्ति का प्रथम सोपान मानते हुए कहते हैं “तुम नहीं, गिरी अर्जुन के प्रति यह पक्षपातित्ता मेरी ही।”

युधिष्ठिर और आगे बढ़ते हैं। अबकी बार सहदेव गिरते हैं :

रुक कर न युधिष्ठिर ने उनसे चलते-चलते वस यही कहा;

तुम नहीं, गिरा तुम में मेरा रूपाभिमान जो उठा रहा।

फिर नकुल गिरे तो युधिष्ठिर ने उसे अपनी मति-गति के गर्व का ही विनाश माना। आगे अर्जुन गिरते हैं :

आगे चल गिरे धनजय भी, “अब और नहीं उठता पद ही”;

तुम नहीं गिरे, झड़ गिरा यहाँ तुम में मेरा मानी मद ही।

और अंत में :

बोले फिर भीम अंत में यो, हे आर्य ! यहाँ मैं भी टूटा;

तुम छूटे नहीं तुम्हारे मिस, मेरा औदत्य यहाँ छूटा।

इस प्रकार युधिष्ठिर के सभी भौतिक वधन छूट जाते हैं और वे शुद्ध-बुद्ध आत्मा रह जाते हैं :

खुल गये सभी वधन मानो, अब आप आप वे व्यक्त हुए।

पुनराख्यान का दूसरा मूल आधार है युग-वर्त्म। गुप्तजी सच्चे अर्थ में इस युग के प्रतिनिधि कवि हैं। वे द्वापर, त्रेता, सतयुग जहाँ कहीं भी गये हैं, अपने युग को साथ ले गये हैं। आज का युग-वर्त्म है मानववाद और गुप्तजी ने महाभारत के पात्रों का पुनर्निर्माण इसी के आधार पर किया है। उदाहरण के लिए, दुःशासन में भी गुप्तजी ने भ्रातृ-भक्ति खोज निकाली है :

इच्छा तुम्हारी अविचारणीया,

होती नहीं तो फिर सोचता मैं।

खीचूँ न खीचूँ बल से सभा में,

दुकूल किंवा कच द्रौपदी के।

कहूँ मुझे, जो कुछ लोक चाहे,

तो भी इसे कौन नहीं कहेगा।

भाई नहीं; किंकर मैं तुम्हारा,

मैं चाहता राज्य नहीं, तुम्हें ही।

दुर्योधन को तो उन्होंने सुयोधन बना ही दिया है। उसका अंत हृदय-द्रावक है; यदि युधिष्ठिर की उपस्थिति न हो तो पाठक का साधारणीकरण उसी के साथ हो जाए।

सबसे अधिक ध्यान उन्होंने युधिष्ठिर के चरित्राकन पर ही दिया है। वैसे तो

युधिष्ठिर अपने-आप ही मानवता के प्रतीक हैं, फिर भी गुप्तजी ने स्थान-स्थान पर उनके मानवत्व को और भी निखार कर सामने रख दिया है। कवि के युगादर्श सत्य और अहिंसा को जैसे उनके व्यक्तित्व में आधार मिल गया है। मानवता की परीक्षा में तीन बार उत्तीर्ण कराकर कवि ने उन्हें ही अपना मूल पात्र माना है—‘जय भारत’ वास्तव में युधिष्ठिर की मानवता की ही ‘जय’ है।

‘हिमकिरीटिनी’ और ‘वासवदत्ता’

‘हिमकिरीटिनी’ (लेखक श्री माखनलाल चतुर्वेदी) और ‘वासवदत्ता’ (लेखक श्री सोहनलाल द्विवेदी) — इन दोनों पुस्तकों को साथ-साथ लेने का एक विशेष कारण यह है कि इस वर्ष ‘देव पुरस्कार प्रतियोगिता’ में हिंदी के एक दर्जन प्रतिनिधि विद्वानों की कलम से इन्हें क्रमशः पहला और दूसरा स्थान प्राप्त हुआ है। अतएव मैं समझता हूँ कि इन ग्रंथों के विषय में किञ्चित् विस्तार से जानने की उत्कंठा होना स्वाभाविक है।

‘हिमकिरीटिनी’

पं० माखनलाल चतुर्वेदी के व्यक्तित्व में मधुर कवि और ओजस्वी सैनिक एक आलिंगन-पात्र में आवद्ध है; उसमें भावुक नारी और कर्मशील पुरुष का संयोग है। नवीन या दिनकर की भांति ये एक पौरुषमय व्यक्तित्व की दो पृष्ठभूमि अवस्थाएँ नहीं हैं, यहाँ तो एक ही व्यक्तित्व में दोनों तत्त्व मिल गये हैं और प्रायः एक ही क्षण में व्यक्त हो उठते हैं। इन दोनों तत्त्वों के साथ उनमें एक और तत्त्व स्पष्ट मिलता है, वह है उनका आत्मा की सत्ता के प्रति आकर्षण। उनकी आँखों को गौर से देखिए तो उनमें कुछ ही क्षणों में नारी, पुरुष और संत तीनों झाँक जाते हैं। आप कितनी ही देर देखिए, जीवन की वास्तविकता को आर-पार देखने वाला बौद्धिक भूलकर भी नज़र नहीं आएगा। इन आँखों में तीक्ष्णता और चमक नहीं है, एक स्निग्ध धुंधलापन-सा है। जैनेन्द्र की आँखों से मिलाने पर यह अंतर स्पष्ट हो जाएगा। एक जैसे तथ्य के प्रति-बिंबचित्रों को ग्रहण कर भीग उठी है; दूसरी जैसे उसको भेद आर-पार जाने के लिए चमक उठी है। यह भावुक और बौद्धिक का अंतर है। माखनलालजी की कविता की विशेषताएँ उनके व्यक्तित्व की इन्हीं विशेषताओं के आलोक में पड़ी और समझी जा सकती हैं। उनकी कविता में भावुकता (मधुर भाव) है, रहस्यात्मक प्रवृत्ति है और बौद्धिक पृष्ठभूमि के अभाव में एक धुंधली अस्पष्टता और असंबद्धता है। जो कुछ है, वह काफी मधुर और ओजस्वी है; पर यह प्रायः स्पष्ट नहीं है कि वह क्या है।

एकनिष्ठता का अभाव

बाह्य तथ्यों से प्रभावित होने वाली चित्त की वृत्ति को भावुकता कहते हैं। शरीर-शास्त्र की दृष्टि में अभिघात में भी भावुकता हृदय-द्रव है, उसका सीधा संबंध

हमारी स्नायुओं में बहने वाली रक्त की धारा से है। बाह्य प्रभावों को ग्रहण करती हुई यह वृत्ति धीरे-धीरे एक सस्कार बन जाती है, और हम इसको भिन्न-भिन्न व्यक्तियों में विभिन्न मात्राओं में देखते हैं। इस अवस्था में आकर बाह्य तथ्यों के साथ इसकी क्रिया-प्रक्रिया आरंभ हो जाती है। एक ही वस्तु पर केंद्रित होकर इसमें तीव्रता और गहराई आ जाती है, प्रभावों के पारस्परिक विरोध से इसमें बल आ जाता है, किसी प्रकार की एकनिष्ठता और अतिविरोध न होने से केवल तरलता ही रहती है, और इधर बाह्य सवेदनाओं के प्रभाव को प्रकृत रूप में ग्रहण करने से सरलता और स्पष्टता आ जाती है। माखनलालजी की भावुकता में तरलता के साथ एक विचित्र संकुलता मिलती है। इनकी कविताओं को पढ़ने के बाद यह स्पष्ट हो जाता है कि उनके माधुर्य भाव का आलवन व्यक्त और निश्चित नहीं है। इसलिए इनकी भाव-धारा को दिशा नहीं मिल पायी। वह एकनिष्ठ न होकर अनिर्दिष्ट बहती है। उसमें सरल गति न होकर भ्रम है, अविच्छिन्न शृंखला नहीं है, असबद्धता है जैसी कि छायावाद के प्रसव-काल की अन्य रचनाओं, ‘अरना’ आदि, में है।

छायावाद के आरंभिक कवियों में माखनलालजी का नाम स्मरणीय है और उनके काव्य-व्यक्तित्व का निर्माण सचमुच उसी काल में हुआ जब द्विवेदी युग की इतिवृत्त-कविता से विद्रोह कर नवीन भावुकता, आलंबन की अस्पष्टता और अभिव्यक्ति की अपरिपक्वता के कारण धूमिल कुहरे में भटक रही थी। उस समय के कवि को स्थूल विषयों से चिढ़ थी, वह सूक्ष्म की ओर आकृष्ट था। लेकिन इस सूक्ष्म की उसे कोई पहचान नहीं थी; कभी वह ब्रह्म प्रतीत होता था, कभी प्रकृति की चेतन सत्ता। उस युग के नवीन कवियों की शृंगार-भावनाएं प्रकृत आलवन से च्युत होकर इसी तरह भटक रही थी। प्रसाद, निराला, पत, माखनलालजी—सभी की उस समय की रची हुई कविताओं में यही बात मिलेगी। परंतु जहां अन्य कवियों की कृति के पीछे आरंभ से ही एक दृढ़ बौद्धिक आधार था—यथा प्रसाद में जैव-दर्शन, निराला में अद्वैतवाद, पत में भविष्योन्मुख आदर्शवाद—वहां माखनलालजी में एक असबद्ध रहस्य-मय चिंतन-मात्र था। इसके अतिरिक्त चूंकि दूसरे कवियों ने कवि-कर्म को निष्ठा से ग्रहण किया था अतएव वे अभिव्यजना के प्रति अत्यंत मचेत रहे, पर माखनलालजी का कार्य-क्षेत्र बहुत कुछ बट जाने से वे इस क्षेत्र में विशेष अभ्यास नहीं कर पाये। परिणाम यह हुआ कि जहां अन्य कवि अपनी अनुभूति के स्वरूप को धीरे-धीरे पहचानते गये और फलतः उनकी कृतियां अधिक व्यक्त और स्पष्ट होती गयीं, वहां, ‘हिमकिरीटिनी’ के कवि ने इस दिशा में कोई विशेष उन्नति नहीं की, उसकी नयी-पुगनी सभी कविताओं में एक-सी धूमिलता बनी रही।

ओजस्विता का उद्गम

इन कविताओं की ओजस्विता का उद्गम है कवि की सक्रिय राष्ट्रीयता। यह राष्ट्रीयता कविता में केवल देशभक्ति के रूप में ही व्यक्त हुई है। माखनलालजी को गांधी के प्रति असीम विश्वास और श्रद्धा है, उनकी अहिंसा में पूर्ण आस्था। उनके

ये वीर-गीत वंदिनी वीरता के उद्घोष हैं जिनमें उत्साह और आक्रोश के साथ विवशता की ऋणा भी मिनी हुई है। इसलिए इनमें विजय का उत्साह नहीं बलिदान का उत्साह है। इस प्रकार की कविताओं का संबंध प्रायः जेल से है। उनमें से बहुत-सी तो जेल में ही लिखी गयी हैं। इन कविताओं में एक चीख है। 'कैदी और कोकिला' इसी प्रकार की कविता है :

काली तू, रजनी भी काली,
शासन की करनी भी काली;
काली लहर कल्पना काली,
मेरी काल-कोठरी काली।
टोपी काली, कमली काली
मेरी लोह-शृंखला काली;
पहरे की हुंकरति की व्याली,
तिस पर है गाली ऐ आली।
इस काले संकट-सागर पर
करने को मदमाती।
कोकिल बोली तो !
अपने गति वाले गीतों को
गाकर हो तैराती !
कोकिल बोली तो !

मैंने जैसा अभी कहा है, इन कविताओं में ओज और मावुयं अभिभक्त हैं। प्रमाणस्वरूप यही कविता ली जा सकती है—जेल की काली रात में कोकिला की पुकार उनके हृदय में बसे हुए मवुग कवि और आत्माभिमान की सैनिक दोनों को एक साथ जगा देती है। 'हिमक्रीटीदिनी' की ये कृतियां ही सबसे अधिक सफल हुई हैं। इनका ओज कवि के भावों की संकुलता को भेद कर फूट पड़ा है, अभिव्यक्ति तीर की तरह भीषी है :

लड़ने तक महमान,
एक पूंजी है तीर कमान।
मुझे भूलने में सुख पाती,
जग की काली स्याही,
बंधन दूर कठिन सौदा है,
मैं हूँ एक सिपाही।
सिर पर प्रलय, नेत्र में मस्ती,
मूढ़ी में मन - चाही;
लक्ष्य मात्र मेरा प्रियतम है,
मैं हूँ एक सिपाही !

इन कविताओं की सबसे बड़ी वाधा है कवि की रहस्यात्मक प्रवृत्ति। यह

रहस्यात्मक प्रवृत्ति छायावाद के प्रसव-काल की सबसे बड़ी व्याधि थी जब रवीन्द्रनाथ और विदेशी साहित्य के मोह से अभिभूत नये कवि की भावुकता अपने वास्तविक स्वरूप को न पहचान कर काल्पनिक रहस्यानुभूतियों से खेलने में अपना गौरव समझती थी। माखनलालजी पर भी यह नशा काफी गहरा है। राष्ट्रीय उत्साह उनके जीवन का सहज अंग रहा है और साधारणतः उसकी अभिव्यक्ति सीधी-सच्ची होनी चाहिए थी पर ऐसा प्रायः नहीं हो पाया; क्योंकि उनकी रहस्यात्मक प्रवृत्ति भावुकता में रग-कर प्रायः उनकी ओजमयी वाणी के मुक्त प्रवाह को जकड़ लेती है।

कहने वालों ने ठीक कहा है कि ‘हिमकिरीटनी’ का प्रकाशन समय से बहुत बाद हुआ है। हिंदी की रोमांटिक कविता के इतिहास में तो उसके महत्त्व को कोई अस्वीकार नहीं कर सकता। जीवन के स्थूल तथ्यों से मन के ‘सावले शीशमहल’ की ओर आंख उठाने वाले कवियों में माखनलालजी को कैसे मुलाया जा सकता है। लेकिन ऐसी संपूर्ण कविताएँ जो काल के पृष्ठ पर अंकित रहेगी, शायद दो-चार ही हैं—कंदी और कोकिला, जवानी, मील का पत्थर, आदि। वैसे मधुर-भाव-भरी असबद्ध पक्तियाँ आपको कितनी ही मिल जायेंगी।

‘वासवदत्ता’

‘वासवदत्ता’ की कविताओं का आधार

‘वासवदत्ता’ की कविताएँ घटनाओं का आधार लेकर चलती हैं। इनमें से अधिकांश में प्रवृत्ति और आदर्श का संघर्ष और अंत में आदर्श की विजय की आनंद-पूर्ण स्वीकृति है। इनमें प्रायः सभी में वैभव-विलास की पृष्ठभूमि पर नैतिक आदर्श की प्रतिष्ठा है।

सोहनलालजी द्विवेदी-युग की परंपरा के कवि हैं, जिनकी प्रवृत्ति सदैव वहिर्मुखी रही है। फलतः उनकी कविता में युग की आवश्यकताओं की चेतना और उनके प्रति नैतिक उत्साह है। ये दोनों बातें उसे स्वभावतः ही गांधीवाद से सन्नद्ध कर देती हैं। गांधीवाद, नीति के अतिरिक्त एक दर्शन भी है; पर सोहनलालजी का उसके दर्शन से कोई संपर्क नहीं है। वे तो गांधीवाद के चारण हैं जो एक ओर खादी, किसान जैसे प्रतीकों, अथवा जवाहरलाल, अमलबीयजी जैसे नेताओं या डांडी-अभियान जैसी घटनाओं का जय-जयकार करते हैं, दूसरी ओर देश के प्राचीन त्याग और तपस्या (अहिंसा) का गौरव-गान गाते हैं। पहली श्रेणी की कविताएँ ‘भैरवी’ में संकलित हैं, दूसरी श्रेणी की ‘वासवदत्ता’ में। अतएव ‘वासवदत्ता’ के आमुख में की हुई सोहनलालजी की यह घोषणा कि ‘भैरवी के साथ मेरी रचनाओं का एक युग समाप्त होता है, वासवदत्ता में मेरी कविताओं का नवीन युगारंभ है,’ सत्य से दूर है। उनकी ये दोनों रचनाएँ एक ही युग की हैं, उनकी प्रेरणा एवं प्रवृत्ति में कोई मौलिक भेद नहीं है। दोनों का केवल विषय भिन्न है, घरातल और दृष्टिकोण एक है। यह घरातल, जैसा मैंने कहा, नैतिक है; और यह दृष्टिकोण है नैतिक महत्त्व की आनंदपूर्ण स्वीकृति। कवि का

हृदय जिस तरह डाढ़ी के पथ पर चलते हुए गाधी के गौरव को सादर स्वीकार कर हर्षोच्चार करता है, उसी तरह गौतम को वासवदत्ता के प्रलोभन पर विजयी देखकर उनकी विजय का जय-जयकार करता है। सारांश यह कि 'वासवदत्ता' की अधिकांश कविताएँ ऐसी कथाओं को लेकर चलती हैं जिनमें अंतर्द्वन्द्व है।

कवि का दृष्टिकोण

इस प्रकार की कथाओं को तीन रूपों में उपस्थित किया जा सकता है—एक तो नाटकीय रूप में, जिनमें दो विरोधी भावनाओं के अंतर्द्वन्द्व का तीखा चित्रण हो। ऐसा करना उसी कवि के लिए संभव है जिसकी प्रवृत्ति अतर्भुली हो, जिसने अपनी सूक्ष्म सत्ता में होने वाले चेतन और अचेतन प्रवृत्तियों के संघर्ष को भाँक कर देखा हो, जिसकी एक प्रवृत्ति में वासवदत्ता की उत्कटता हो और दूसरी में गौतम की आत्म-शक्ति। दूसरा रूप हो सकता है इतिवृत्तात्मक, जिसमें नैतिक उपदेश आदि के लिए कथा का सरल वृत्त-वर्णन हो, जैसा कि मैथिलीशरण गुप्त के कुछ आख्यानों में हुआ है। इसके लिए केवल वर्णन-विवेक की आवश्यकता है। इन दोनों का मध्यवर्ती एक तीसरा रूप भी हो सकता है। इसके लिए यह आवश्यक नहीं कि कवि स्वयं उस अंतर्द्वन्द्व में होकर गुजरा हो, लेकिन यह अनिवार्य है कि वह उस अंतर्द्वन्द्व को पहचानता हो और अंत में होने वाली आदर्श की विजय को स्वीकार करने में आनंद या अनुभव करता हो। इस कोटि के कवि का आनंद अंतर्द्वन्द्व और उसके उपरांत होने वाली विजय के गौरव की अनुभूति का आनंद नहीं है, उसकी स्वीकृति-भर का आनंद है, इसलिए इस रूप में तीव्रता और गहराई नहीं मिलेगी, परंतु ओज और स्फूर्ति मिलेगी। 'वासवदत्ता' के कवि का दृष्टिकोण ठीक यही है। वह इन कथाओं में विद्यमान सूक्ष्म सत्ता के संयनकारी अंतर्द्वन्द्व का अनुभव नहीं कर पाया, केवल आनंद स्वीकृत कर पाया है—उर्वशी, कुत्ती और कर्ण, महाभिमनिष्क्रमण, सभी में। लेकिन उनके माथ ही उममें केवल वृत्त-वर्णन मात्र ही नहीं है, उसके वर्णन में स्फूर्ति, ओज और बारिम्ता अमदिग्ध है, जिसकी प्रेरणा अनुभूति के नहीं, वरन् स्वीकृति के आनंद में है। यही सच्चे चारण का दृष्टिकोण है और इसीलिए मैंने सोहनलालजी को गाधीवाद का चारण कहा है।

ऐसी दशा में यह स्वाभाविक ही है कि 'वासवदत्ता' की शैली व्यंग्य-संकेतमयी न होकर मुखर है। संकेत और व्यंजना के द्वारा प्रभाव उत्पन्न करने की सूक्ष्म कला उसके कवि में नहीं है। इसलिए जहाँ संकेत-मात्र वाञ्छित था, वहाँ कवि सविस्तर वर्णन कर प्रायः प्रभाव को नष्ट कर देता है। उदाहरण के लिए, 'वासवदत्ता' की कविता वहीं समाप्त हो जानी चाहिए थी जहाँ वासवदत्ता के पूछने पर कि 'कीन?' गौतम उत्तर देते हैं—

मैं हूँ तथागत,

आज आया हूँ अतिथि बन।

परंतु कवि को इतने से संतोष कहा। वह आगे गौतम के नसिग का सविस्तर

वर्णन देकर कथा के नाटकीय प्रभाव को नष्ट कर देता है। इसी तरह जहां कोई पत्र मीन या व्यंग्य के द्वारा प्रतिपक्षी को तिलमिला सकता था, वहां वह अभिशाप एवं दुर्वचनो की पूरी सूची समाप्त करके ही शांत होता है। उर्वशी और अर्जुन का अंतिम संवाद इसका साक्षी है। यह हुआ मुखरता का दोष। मुखरता का गुण है अप्रतिहत धाराप्रवाह, जो ‘वासवदत्ता’ में अनिवार्यतः मिलता है।

दीप-शिखा

इस युग में 'दीप-शिखा' का प्रकाशन एक घटना है। महादेवीजी के ही शब्द उधार लेकर हम कहेंगे कि 'जीवन और मरण के इन तूफानी दिनों में रची हुई यह कविता ठीक ऐसी ही है जैसे भ्रंभा और प्रलय के बीच में स्थित मंदिर में जलने वाली निष्कप दीप-शिखा।'

इस पुस्तक का महत्त्व एक और दृष्टि से भी है। आज छह-सात वर्षों के बाद महादेवीजी के साधना-मंदिर का द्वार खुला है और करुणा के स्नेह से जलती हुई इस दीपक की लौ को अब भी एकाकीपन में तन्मय और विश्वास में मुस्कराती हुई देखकर हिंदी के विद्यार्थी का सशक्त मन उत्फुल्ल हो उठा है।

'दीप-शिखा' में ५१ गीत हैं, और प्रत्येक गीत का अर्थवाही एक चित्र है। इन चित्रों का कला की दृष्टि से क्या मूल्य है, यह कहने का तो मैं अधिकारी नहीं हूँ; परंतु इस प्रकार का चित्रित गीत-प्रकाशन हिंदी के लिए एकदम नयी चीज है। इसके अतिरिक्त प्रत्येक गीत कवयित्री की अपनी ही हस्तलिपि में मुद्रित है। इस मुद्रण से जहां नवीनता तो सचमुच और भी बढ़ गयी है, वहां लिपि के सुंदर न होने से पुस्तक की स्वच्छता में क्षति भी अवश्य हो गयी है।

हिंदी में—विश्व के लगभग सभी साहित्यों में—गीत-परंपरा आदिकाल से ही चली आती है। या यों कहिये कि कविता का मूल रूप ही गीत है। गीत के इतिहास पर दृष्टि डालने से उसके दो प्रयोजन मिलते हैं :

१. आत्मनिवेदन, और २. मनोरंजन।

इनमें आत्मनिवेदन अधिक मौलिक है। उसको प्रयोजन के अतिरिक्त प्रेरणा भी कहना उचित है। परंतु मनोरंजन भी कम प्राचीन नहीं है। आखेट-प्रिय आदिम पुरुष के वियोग में उसकी गृहिणी आदिम नारी ने आज से न जाने कितने युग पूर्व अपने एकाकी मन और गृह-कर्म से भारी शरीर को हल्का करने के लिए गीत का आविष्कार किया था। 'कामायनी' के पाठकों को याद होगा कि मनु के मृगयार्थ वन में चले जाने पर श्रद्धा का हाथ तकली से और मन अनायास गीत की कडी से उलझ जाता था।

इस अवस्था में आकर गीत के दोनों प्रयोजनों का समन्वय हो जाता है। धीरे-धीरे ये ही दोनों प्रयोजन अनेक रूपों में बिखरते गये। आत्मनिवेदन पार्थिव और अपार्थिव अवलंबों के अनुसार लौकिक और अलौकिक विरह-मिलन की कविता में फूट

छठा, मनोरंजन उत्सव-पर्वों के गीतों में; और कहीं-कहीं ये दोनों ही मिलकर एक हो गये ।

इस प्रकार गीत मानव-मन के हर्ष-विषाद का सहज वाहक है, जो अब तक अपनी परिभाषा को अक्षुण्ण बनाये हुए है । महादेवीजी ने भी इसी से मिलती-जुलती गीत की परिभाषा की है :

“गीत का चिरंतन विषय रागात्मिका वृत्ति से सबध रखने वाली सुख-दुःखात्मक अनुभूति ही रहेगी.....साधारणतः गीत व्यक्तिगत सीमा में सुख-दुःखात्मक अनुभूति का वह शब्द-रूप है जो अपनी ध्वन्यात्मकता में गेय हो सके ।”

‘दीप-शिखा’ के गीतों में आत्मनिवेदन की प्रेरणा है, मनोरंजन स्पष्टतः ही उनका प्रयोजन नहीं है । परंतु वह आत्मनिवेदन किस प्रकार का है, यह प्रश्न सरल नहीं है । साधारण रूप से यह कह देना कि इनमें अज्ञात के प्रति विरह-निवेदन है या रहस्योन्मुख प्रेम की अभिव्यक्ति है अथवा लौकिक घरातल पर कवि की अपनी अतृप्त वासना की प्रेरणा है—प्रश्न को और भी जटिल बना देना है । इस आत्मनिवेदन की प्रकृति को समझने के लिए तो कवि के व्यक्तित्व के विश्लेषण का सहारा लेना पड़ेगा ।

‘दीप-शिखा’ के गीतों का अध्ययन करने पर हमारे मन में तीन प्राथमिक चारणाएँ बनती हैं

१. ‘दीप-शिखा’ कवि के अपने मन का प्रतीक है ।

२. ‘दीप-शिखा’ में फारसी की शमश की तरह ऐंद्रिय वासना की दाहक ज्वाला नहीं है, वरन् करुणा की स्निग्ध लौ है, जो मधुर-मधुर जलती हुई पृथ्वी के कण-कण के लिए आलोक वितरित करती है ।

३. और इस जलने के पीछे किसी अज्ञात प्रिय का संकेत है जो उसे असीम बल और अकप विश्वास प्रदान करता है ।

महादेवी के काव्य में इसी प्रकार के संकेत मिलते हैं, और इन संकेतों की व्याख्या में हिंदी आलोचकों ने सारा अध्यात्म एवं वेदांत समाप्त कर दिया है । उनकी यह व्याख्या महादेवी को परमार्थी योगी की पदवी पर भने ही प्रतिष्ठित कर दे, परंतु उनके काव्य की आत्मा अर्थात् उनकी अनुभूति के स्वरूप को समझने में अणुमात्र भी सहायक नहीं होती ।

इस दिषय में मैं पहले ही निवेदन कर दू कि मुझे आधुनिक काव्य की आध्यात्मिकता में एकदम विश्वास नहीं है । काव्य का संबंध मानव-मन से है, और मन में किसी प्रकार की अपार्थिवता नहीं है । भारतीय दर्शन ने भी उसे सूक्ष्मेन्द्रिय ही माना है । हमारे साहित्य-शास्त्र में भी जहाँ काव्य की अनुभूति-अभिव्यक्ति का विवेचन है, पार्थिव जीवन के ही स्थायी-संचारियों का वर्णन है और रस की अलौकिकता भी अंत में लौकिक ही ठहरती है । यह बात नहीं कि मुझे आध्यात्मिकता की सत्ता मान्य नहीं । मैं मानता हूँ, एक ओर चित्तवृत्ति के समय और निरोध से और दूसरी ओर उसकी एकाग्रता के अभ्यास से आत्मचित्तन और रहस्यानुभूति संभव है—और कम-से-कम कवीर की रहस्यानुभूति कल्पना की क्रीड़ा अथवा धार्मिक दंभ कभी नहीं थी । परंतु

बुद्धि के इस युग में, जैसा कि महादेवीजी ने स्वयं अपनी भूमिका में स्वीकार किया है, इस प्रकार की रहस्यानुभूति कम-से-कम एक नवीन शिक्षा-दीक्षा में पोषित बुद्धि-जीवी के लिए संभव नहीं। एक बार व्यक्तिगत चर्चा करते समय भी जब मैंने अपना यह मंतव्य उनके सम्मुख रखा तो उन्होंने स्पष्ट रूप में इसकी सत्यता स्वीकार की थी। अतएव 'दीप-शिखा' के गीतों की अनुभूति पार्थिव माने बिना नहीं चल सकता। उसका विश्लेषण करने पर तीन तत्त्व हम को मिलते हैं :

१. जलने की भावना, २. विश्व के प्रति गीला करुणा-भाव, और ३. अज्ञात प्रिय का संकेत।

इनमें से तीसरे भाव के मूल में तो स्पष्टतः काम का स्पर्दन है ही; जलने की भावना में अक्षतोष और अतृप्ति-भावना भी अनिवार्य है। इन दोनों को अगर संयुक्त कर दें तो पहला कारण और दूसरा कार्य हो जाता है। और वास्तव में सभी ललित-कलाओं के—विशेषतः काव्य के और उससे भी अधिक प्रणय-काव्य के—मूल में अतृप्त काम की प्रेरणा मानने में आपत्ति के लिए स्थान नहीं है।

महादेवीजी का एकाकी जीवन उनके काव्य में स्पष्ट रूप से प्रतिबिम्बित है। किसी अभाव ने ही उनके जीवन को एकाकिनी बरसात बना दिया है, सुख और दुःख के आधिक्य ने नहीं। अतिशय सुख और दुःख की प्रतिक्रिया से उत्पन्न दुःख का आकर्षण 'यामा' और 'दीप-शिखा' की सृष्टि नहीं कर सकता परंतु इस अतृप्ति को स्थूल शारीरिक अर्थ में ग्रहण करना महादेवी के संस्कृत एवं सयत व्यक्तित्व के प्रति अपराध होगा। क्योंकि, और नहीं तो स्वभाव से ही पुरुष और स्त्री कवियों के लिखे हुए प्रणय-गीतों में उनकी प्रकृति के अनुसार अंतर मिलना अनिवार्य है। पुरुष कवि का प्रणय-निवेदन अधिक व्यक्त, अतएव ऐंद्रिय एवं रोमानी होगा। स्त्री का प्रणय-निवेदन सयत, अतएव गार्हस्थ्यिक होगा। पुरुष में रोमांस की उन्मुक्तता होगी, नारी में स्थायित्व का वर्धन। अतएव स्वीकृत रूप से लौकिक तल पर स्त्री-कवि का प्रणय एक्रमात्र स्वकीया का घरेलू प्रणय ही हो सकता है। स्त्री अपनी प्रकृति के कारण और बहुत-कुछ अंशों में सामाजिक रीति-नीति के कारण न तो असंयत उद्गारों को ही व्यक्त कर सकती है और न स्वकीया की सीमिन्नि-रेखा से बाहर ही जा सकती है। प्राचीन लोक-गीतों की गायिकाओं से लेकर सर्वश्री होमवती, उषा, चकोरी आदि आधुनिक हिंदी-कवयित्रियों तक यह बात अनिवार्य रूप से मिलेगी। जहां कहीं भी लौकिक प्रणय की स्वीकृति है, वहां स्वकीया-भाव ही है। मीरा के अपार्थिव प्रेम में भी स्वकीया-भाव का आग्रह मिलता है।

स्वकीया की भावना छोड़कर तो स्त्री के पास सिर्फ एक ही उपाय रह जाता है—अपार्थिव प्रणय अथवा अज्ञात के प्रति प्रणय-निवेदन। यह प्रणय-निवेदन मूलतः पार्थिव प्रेम पर आश्रित होते हुए भी तत्त्वतः उससे भिन्न होता है। अर्थात् इसमें ऐंद्रियता सूक्ष्म-से-सूक्ष्म होती हुई अतींद्रियता-सी प्रतीत होने लगती है, यानी उसका संस्कार हो जाता है। परंतु यह निश्चित है कि प्रणय-निवेदन में जो स्पर्दन होगा, वह प्रच्छन्न रूप से उसी आरंभिक प्रेम का होगा।

संत कवियों तथा सगुण भक्तों ने अपनी अमुक्त वासनाओं को एक ओर तो भगवान् के चरणों पर उडेलकर और दूसरी ओर सचराचर में वितरित कर उनका संस्कार किया था। वह विश्वास और साधना का युग था। भगवान् की प्रीति तब आज की अपेक्षा अधिक सरल थी। आज का कवि भगवान् से नाता जोड़ने में अपने को असमर्थ पाता है। उसके लिए मानव-जाति से प्रीति बढ़ाना अपेक्षाकृत सरल है। इसलिए आज वासना के संस्कार की यही पद्धति व्यवहार्य है। महादेवीजी के जीवन में सत्ता की आत्मसाधना देखना तो उपहास्य होगा; परन्तु अपनी वासना का परिष्कार करने के लिए उन्होंने साधना की है और अब भी कर रही हैं; इसको अस्वीकार करना अनुचित होगा। उन्होंने बड़ी लगन से आध्यात्मिक साहित्य का अध्ययन किया है। अपने आसपास के प्राणियों के साथ परिवार-संबंध जोड़ा है। पीडित वर्ग की सक्रिय सेवा में आनंद लिया है। मैं समझता हूँ कि उनका काफी समय आध्यात्मिक साहित्य के अध्ययन और मनन में बीतता है। अतएव उनके गीतों में जो रहस्य-संकेत मिलते हैं वे पूर्णतः स्वानुमूत सत्य न होते हुए भी एकदम छायावाद-युग के कवि-समय-मात्र भी नहीं है। प्रत्यक्ष रूप से नहीं, तो अध्ययन के सहारे ही कवि का उनसे थोड़ा-बहुत परिचय अवश्य है।

यही बात कण-कण के प्रति बिखरी हुई उनकी स्नेह-विगलित करुणा के लिए भी कही जा सकती है। बुद्धि के प्रति भ्रमत्व और दर्शन के अध्ययन का प्रभाव उस पर स्पष्ट रूप से पड़ा है—‘इन गीतों ने पराविद्या की अपार्थिवता ली, वेदात के अध्ययन की छायामात्र ग्रहण की, लौकिक प्रेम से तीव्रता उधार ली और इन सबको कबीर के साकेतिक दापत्य-भाव-सूत्र में बांधकर एक निराले स्नेह-संबंध की सृष्टि कर डाली, जो मनुष्य के हृदय को अवलंब दे सका, उसे पार्थिव-प्रेम से ऊपर उठा सका तथा मस्तिष्क को हृदयमय और हृदय को मस्तिष्कमय बना सका।’

इस प्रकार ‘दीप-शिखा’ के गीतों में जिन तत्त्वों की ओर निर्देश किया गया है, वे तीनों एक-दूसरे से कार्य-कारण-संबंध में बंधे हुए हैं और कवि के अपने जीवन के संबंध से भी उनका पूरी तरह व्याख्यान हो जाता है।

यहां तक तो हुआ ‘दीप-शिखा’ की प्रेरक अनुमूर्ति का विश्लेषण, जो उनके गीतों को समझने में सहायक हो सकता है। परन्तु उनका मूल्यांकन करने के लिए अनुमूर्ति की प्रकृति नहीं, उसकी शक्ति का विवेचन करना होगा। यानी अब हमें यह देखना है कि ‘दीप-शिखा’ को जिस अनुमूर्ति से प्रेरणा मिली है, उसमें कितनी तीव्रता है।

इस दृष्टि से हमें निराश होना पड़ेगा। कारण स्पष्ट है। इस अनुमूर्ति के मूल में जो काम का स्पंदन है, उसके ऊपर कवि ने चिंतन और कल्पना के इतने आवरण चढ़ा रखे हैं कि स्वभावतः उनकी तीव्रता दब गयी है और उसको टटोलने पर बहुत नीचे गहरे में एक हल्की-सी घड़कन मिलती है। माथ ही अनुमूर्ति को पुंजीमूल होने का अवसर नहीं मिला। उसका वितरण प्रयत्नपूर्वक किया गया है, इसलिए वह तीव्र न रहकर हल्की-हल्की बिखर गयी है। स्पष्ट शब्दों में, इन गीतों में लोक-गीतों की

जैसी मास की उष्ण गंध प्रायः निःशेष हो गयी है। दूसरी ओर बुद्धिजीवी महादेवीजी में संत या भक्त कवियों का-सा विश्वास और समर्पण भी संभव नहीं हो सका। इसलिए उनके हृदय में अज्ञात के प्रति भी जिज्ञासा ही उत्पन्न हो सकी है, पीड़ा नहीं। कुल मिलाकर यह कहना होगा कि 'दीप-शिखा' की प्रेरक अनुभूति छाह-सी सूक्ष्म और मोम-सी मृदुल तो है, परंतु हूक-सी तीव्र नहीं। एक स्थान पर स्वयं कवयित्री ने ही अपने गीत की बड़ी सुंदर व्याख्या की है—

खोजता तुमको कहाँ से आ गया आलोक सपना
चौक खोले पंख तुमने याद आया कौन अपना
कुहर में तुम उड़ चले किस छाँह को पहचान
स्वभावतः छाह को पहचानकर कुहर में उड़ने वाले इन गीतों में विस्मय-भरे मधुर सकेत तो स्थान-स्थान पर मिलेंगे, परंतु लपककर हृदय को पकड़ने वाली पंक्तियाँ दुर्लभ हैं।

मधुर सकेतों के कुछ उदाहरण लीजिये :

१. तम ने बर्ती को जाना है,
बर्ती ने यह स्नेह, स्नेह ने रज का अचल पहचाना है,
चिर-बन्धन में बाँध मुझे धूलने का वर दे जाना।

२. सुधि विद्युत् की तूली लेकर
मृदु व्योम फलक-सा उर उन्मन
मैं घोल अश्रु में ज्वाला-कण

चिर-मुक्त तुम्ही को जीवन के बंधन हित विकल दिखा जाती।

'नीहार' में लेकर 'दीप-शिखा' तक आते-आते महादेवीजी की अनुभूति ने सूक्ष्मता और स्थिरता में जितनी वृद्धि की है, तीव्रता में उतनी क्षति भी भोगी है। इसका अर्थ यही है कि महादेवीजी का मन क्रमशः व्यक्तिगत पीड़ा को लोक-व्यापी बनाता हुआ दुःख-सुख का सामंजस्य स्थापित करता रहा है। यह सामंजस्य सर्व-प्रथम हमें 'नीरजा' में मिलता है, परंतु फिर भी उसमें व्यक्ति की पुकार दुर्बल नहीं पड़ी। 'साध्य-गीत' में आकर जिस अनुपात से पीड़ा का अव्यक्तीकरण हुआ है, उसी अनुपात से उसमें अनुभूति की तीव्रता भी कम हो गयी है। 'दीप-शिखा' इसी दिशा में एक अगला कदम है। 'साध्य-गीत' में जहाँ दुःख और सुख का सामंजस्य पूर्ण हुआ था, वहाँ 'दीप-शिखा' में दुःख अपना दशन छोड़कर सुख को समर्पण कर बैठा है। पीड़ा की ज्वाला यहाँ 'दीप-शिखा' बन गयी है, जो पृथ्वी के कण-कण को आलोक वितरित कर अपना धूल जाना ही वरदान मानती है। इस प्रकार 'दीप-शिखा' की अनुभूति में एक तो रज के प्रति भ्रमत्व और दूसरे विश्वासमय अबध गति—ये दो नवीन तत्त्व मिलते हैं, जिनके लिए हमारे युग-जीवन की प्रवृत्तियाँ उत्तरदायी हैं।

महादेवीजी के गीतों में कला का मूल्य अक्षुण्ण है। भाषा के रंगों को हल्के-हल्के स्पर्श से मिलाते हुए मृदुल-तरल चित्र आकृति देना उनकी कला की विशेषता है। पंक्तों की कला में जड़ाव और कढ़ाई है, फलतः उनके चित्रों की रेखाएँ पैनी होती हैं।

महादेवी की कला मे रंग-बुली तरलता है, जैसी कि पखुडियो पर पड़ी हुई ओस मे होती है ।

‘सांध्य-गीत’ मे संध्या की पृष्ठभूमि होने के कारण उनके चित्रो मे रंगो का वैभव अधिक था; परंतु ‘दीप-शिखा’ के गीतो मे उसके चित्रो की ही तरह केवल दो रंग हैं—हल्का नीला और सफेद । जहा कही अधिक रंगो का प्रयोग भी है, वहा ये सभी रंग इस प्रकार मिला दिये गये हैं कि किसी की स्वतंत्र सत्ता न रहे—इसीलिए तो इन चित्रो मे पारद के मोतियो-जैसी कोमलता आ गयी है ।

रात-सी नीरव व्यथा, तम-सी अगम मेरी कहानी
फेरते हैं दूग सुनहले आँसुओ का क्षणिक पानी
श्याम कर देगी इसे छू प्रात की मुस्कान ।

महादेवी के गीतो मे प्रयुक्त चित्र-सामग्री अत्यंत परिमित है । इसलिए ‘नीरजा’ के बाद से ही महादेवीजी के आलोचक को उनसे पुनरावृत्ति की शिकायत है । और, यह शिकायत जितनी उचित है उतनी ही सकारण भी । एक कारण तो यही है कि कवि की अनुभूति का क्षेत्र ही सीमित है । दूसरा कारण यह है कि उसने ‘सांध्य-गीत’ और ‘दीप-शिखा’ के गीतो को एक निश्चित पृष्ठभूमि दी है—‘सांध्य-गीत’ को संध्या की, ‘दीप-शिखा’ को रात्रि की । यह सच है कि ‘दीप-शिखा’ तक पहुँचते-पहुँचते ‘नीरजा’ और ‘सांध्य-गीत’ की पुनरावृत्तियो से ऊँचा हुआ पाठक एक बार तो सचमुच झुझला उठता है—वे ही दीपक और बादल के छाया-चित्रो के टुकड़े नाना प्रकार के आकार और वेश धारण कर उनके काव्य के आधार-फलक पर उड़ते-तैरते दिखाई देते हैं । बादल के चित्रो से तो कवि को बेहद मोह है । परंतु झुझलाहट उतर जाने पर यदि वह धैर्यपूर्वक सूक्ष्म दृष्टि से देखेगा तो उसे सूक्ष्म अवयवो की तरह-तरह की बारीकिया मिलेंगी । जैसे :

तैर तम-जल मे जिन्होने ज्योति के बुद्बुद् जगाये,
वे सजीले स्वर तुम्हारे क्षितिज-सीमा बाँध आये ।
हँस उठा कब अरुण शतदल-सा ज्वलित दिनमान ।

गीत की अपनी टेकनीक होती है । वह अपने जन्म से ही वन्य-कठो मे पला है । इसलिए उसकी गति और लय मे, यहा तक कि उसकी शब्दावली मे भी—वन्य संस्कार वर्तमान रहते हैं । यह असंभव है कि एक सफल कलाकार कला-गीतो की रचना करते हुए इन वन्य गीतो की पंक्तियो को अनायास ही न गुनगुना उठे । सचमुच पाठक के संस्कार भी बिना इन स्पर्शों के गीत को गीत मानने के लिए तैयार नहीं होते । महादेवीजी इस ओर प्रारंभ से ही सचेत रही है । ‘दीप-शिखा’ की भूमिका मे उन्होंने लोक-गीतो का प्रभाव स्वीकार भी किया है । ‘नीरजा’ के कुछ गीतो की लय और शब्दावली मे इस प्रकार के मधुर और मुखर संस्कार मिलते हैं । ‘पथ देख बिता दी रैन, मैं प्रिय पहचानी नहीं’ या ‘मुखर पिक होले बोल, हठीले होले-होले बोल’-जैसी पंक्तियो को गुनगुनाते हुए पाठक के मन मे लोक-गीतो की समानांतर पकितया आप-से-आप दौड़ जाती हैं । ‘दीप-शिखा’ मे भी ‘मैं न यह पथ जानती री’ या ‘कहा

से आए बादल काले'-जैसी पक्तियों में कुछ ऐसा ही सौंदर्य है, यद्यपि उतना नहीं जितना 'नीरजा' के गीतों में है। इस प्रकार प्रचलित लोक-गीतों की वन्य गति लय में अमूल्य काव्य-सामग्री भर कर महादेवीजी ने खड़ीबोली की कविता में गीत के माध्यम को अमर कर दिया है।

गीत के आंतरिक रूप का विश्लेषण यदि किया जाय तो वह कुछ इस प्रकार होगा—कभी अनायास ही कवि के मन में कोई बात चमक जाती है और चिंतन की हल्की-हल्की आच से गल-गलकर वह एक पक्ति के रूप में ढल जाती है। यही गीत की पहली पंक्ति है जो प्रायः चिंतन का परिणाम होती है। इसके उपरांत कवि उससे सबद्ध अन्य धूमिल भावनाओं को रूप देने का प्रयत्न करता है और गीत के अगले पदों की सृष्टि होती है। बस, इसी सृजन-प्रक्रिया में एक साथ कवि की मूल अनुभूति व्यक्त होकर शब्दों की पकड़ में आ जाती है और सारा गीत चमक उठता है। अनुभूति-प्राण गीतों के सृजन का यही इतिहास है। बच्चन के कुछ भाव-दीप्त गीत इसके साक्षी हैं। परन्तु 'दीप-शिखा' के अधिकांश गीतों में अनुभूति की तीव्रता के अभाव में ऐसा नहीं हो पाया। उनमें चिंतन के प्राधान्य के कारण पहली पक्ति के संकेत ही अधिक मधुर होते हैं।

'दीप-शिखा' की भूमिका का महत्त्व उसके गीतों से कम नहीं है। उसके विषय में सविस्तर चर्चा फिर कभी की जायगी। इस समय तो यही कहना पर्याप्त होगा कि आधुनिक तथाकथित प्रगतिशील या समाजवादी आलोचना की हलचल में काव्य के शाश्वत सत्यों के सहारे इस भूमिका में छायावाद की मध्य व्याख्या की गयी है जिसका स्थान हिंदी-आलोचना के इतिहास में अमर रहेगा।

उन्मुक्त

‘उन्मुक्त’ का विश्लेषण करने से पूर्व उसके रचयिता के व्यक्तित्व का थोड़ा विश्लेषण करना सगत होगा। कवि सियारामशरण का व्यक्तित्व पीड़ा से बना हुआ है। उनका श्वास-रोग और एकाकी जीवन ये दोनों आज एक सुदीर्घ काल से उनके जीवन-सहचर हैं। स्वभावतः उनमें करुणचित्तन का प्राधान्य है। हिंदी-जगत् से उपेक्षा पाकर यह पीड़ा अवश्य ही उनका कपलैक्स बन जाती है, यदि कवि के अंतर्कर्म आस्तिक सत्कारों का प्रतीप प्रभाव उस पर न होता। यही आस्तिकता उसे पीड़ा को आनंद का माध्यम मानने के लिए बाध्य करती है और वह दुःख में सुख, पराजय में विजय, और निर्बलता में बल प्राप्त करता है। ऐसी मन स्थिति के कवि के लिए गांधीवाद का आकर्षण अनिवार्य है। गांधीवाद पीड़ित एवं पराजित देश की जितनी शुद्ध और स्वस्थ अभिव्यक्ति है, कवि सियारामशरण का काव्य गांधीवाद का उतना ही सच्चा प्रतीक है।

बुदेलखड की शस्य-श्यामला भूमि, रुग्ण कवि का एकांत-वास, युद्ध के भीषण समाचारों को मोटे-मोटे अक्षरों में देने वाले दैनिक पत्र। कवि श्वास-रोग से पीड़ित है। पत्रों में हत्याकांड के समाचार पढ़कर उसकी व्यथा द्विगुणित हो जाती है। जी घुटने लगता है। मन के बोझ को हल्का करने के लिए वह बाहर देखता है। वसुधरा का अचल उसे शरण देता है और वह कुछ स्वस्थ होकर कविता लिखता है जिसका सुफल होता है ‘उन्मुक्त’।

‘उन्मुक्त’ रूपक है। लौहद्वीप के अधिपति ने समस्त ससार को अधिकृत करने का रक्तमय अनुष्ठान किया है। ताम्र-द्वीप, रौप्य-द्वीप ध्वस्त हो चुके। अब कुसुम-द्वीप पर आक्रमण हुआ है। कुसुम-द्वीपवासी वीरतापूर्वक लड़ते हैं। उनका सेनानी पुष्पदंत अपनी समस्त शक्ति लगा देता है—यहां तक कि भस्मक किरण का भी उपयोग करने को बाध्य हो जाता है, परंतु भाग्य साथ नहीं देता। भस्मक किरण से संयुक्त उनका विमान बीच में ही खराब होकर शत्रु के हाथ में पड़ जाता है और तुरंत ही कुसुम-द्वीप भी अधिकृत हो जाता है।

कुसुम-द्वीप के शक्ति-संचालक तीन व्यक्ति हैं—पुष्पदंत, गुणधर और मृदुला। वैसे तो ये तीनों ही अहिंसा में विश्वास रखने वाले हैं, परंतु पुष्पदंत और मृदुला आत्म-रक्षा के निमित्त हिंसा का प्रयोग न्याय्य समझते हैं। इसके विपरीत गुणधर एकांत अहिंसा का उपासक है। आरंभ में वह भी देश की विपत्तियों का विचार कर शस्त्र ग्रहण कर लेता है। परंतु युद्ध की विभीषिका का प्रत्यक्ष दर्शन करने के उपरांत,

साथ ही पुष्पदत्त को भी भस्मक किरण का अवैध उपयोग करते देख वह एकदम युद्ध से विरक्त हो जाता है। पुष्पदत्त उसे मृत्यु-दण्ड देता है, परंतु दंड-विधान पूर्ण होने से पूर्व ही ये तीनों समभोगी के रूप में मिलते हैं। अब पुष्पदत्त भी अपनी भूल स्वीकार कर लेता है, और अहिंसक मरण को ही जीवन की मुक्ति मानकर ये तीनों वीर उन्मुक्त हो जाते हैं। अतः 'उन्मुक्त' हिंसा की निष्फल भीषणता प्रदर्शित करता हुआ सत्य और अहिंसा की स्थापना करता है। आधुनिक युद्ध का एकमात्र प्रतिकार अहिंसा है; क्योंकि उसी में सबका हित सुरक्षित है और विजय वही है जिसमें सबका हित हो—'सर्वोदय' हो।

"सब के हित में लाभ करो निज विजय-श्री का।" यही 'उन्मुक्त' का संदेश है। पराधीन देश के दार्शनिक और कवि विश्व को और क्या संदेश दे सकते हैं? हो सकता है कि इसे सुनकर कुछ लोग (और उसमें किसी अंश तक मैं भी शामिल हूँ) उसी प्रकार खिन्न हो उठें जिस प्रकार पिछली सड़ाई के दिनों में कतिपय अंगरेज गांधीजी के ऐसे ही संदेश को सुनकर खिन्न हो उठे थे। परंतु उसके पीछे मानव-कृपा से ओत-प्रोत एक तपोमयी आत्मा की तडप है, जिसका प्रभाव अनिवार्य है।

इस प्रकार 'उन्मुक्त' की कथा उपलक्ष मात्र है और उसकी समस्त घटनाएं प्रतीक हैं कवि की उन भावनाओं की जो युद्ध के नृशंस समाचार सुन-सुनकर उसके "एकाकी मन में जाग्रत हुई हैं। आप सहज ही उन्हें कथावस्तु में से पृथक् कर देख सकते हैं।

पहला चित्र आधुनिक युद्ध के सूत्रधार का है :

देखा मैंने सभी ओर घनघोर तिमिर है।
उजड़ गये ज्योतिष्क-पिंड शशि ग्रह तारावल,
नहीं कहीं कुछ, शून्य घरातल, शून्य नभस्थल।
फिर भी, फिर भी बोध हुआ ऐसा कुछ मन में,
कोई कृटिल कराल निखिल के प्रेत विग्रह में
शवसाधन में लीन; एक, बस एक वही है,
और अन्य वह अचल पड़ी आक्रांत मही है।
किसी लोभ के ज्योतिहीन जन्माघ अनल में,
हुआ निखिल खग्रास।

आगे स्वयं अभिमान का अवलोकन कर लीजिये :

बरस पड़े विध्वंस पिंड सौ-सौ यानों से।
उनका क्या मैं कहूँ—घोष दुर्घोष भयकर;
प्रेतो का-सा अट्टहास; शतशत प्रलयकर;
उल्काओं का पतन, वज्रपातो का तर्जन,
नीरव जिनके निकट,—हुआ ऐसा कटु-गर्जन।
कुछ ही क्षण उपरांत एक अधोश नगर का,
युग-युग का श्रम-साध्य साधनाफल वह नर का,—

ध्वस्त दिखाई दिया। चिकित्सालय, विद्यालय,
पूजालय, गृह-भवन, कुटीरो के चय के चय,
गिरकर अपनी ध्वस चिताओं में थे जलते।
तीसरा चित्र है युद्ध में होने वाले नारीत्व के अपमान का—
सुनो, हुआ हेमा का फिर क्या,
सद्योधिक उस मास-पिंड का, उष्ण रुधिर का
लो भी नरपशु उसे जिलाये रहा रात भर
सैन्य शिविर में ! पढो, पढ सको यदि धीरज घर
तो पढ लो यह पत्र ।

कवि की पुण्य भारती उस अत्याचार का वर्णन करने में शरमा जाती है और
वह एक तीखा व्यंग्य कसकर रह जाता है :

धिक्, धिक् ।

कुत्सित घृण्य जघन्य अरे ओ उच्च सांस्कृतिक !

तुम ऐसे हो !

‘उन्मुक्त’ का सबसे मार्मिक एवं महत्त्वपूर्ण प्रसंग है सुश्रूषालय । यह रण
कवि की आत्मा की सीधी अभिव्यक्ति है । कवि के समान ही आहत गुणघर (जो
सचमुच उन्ही का प्रतिरूप है) सुश्रूषालय में पड़ा हुआ पिछले दिन की घटना का स्मरण
कर रहा है । यह घटना भी युद्ध-संबंधी एक कठोर विचित्रता ही की प्रतीक है । आज
से बहुत दिन पूर्व—लगभग १०० वर्ष पूर्व कार्लायल ने इस पर व्यंग्य किया था

“...For example, there dwell and toil in the British village of
Dumdrudge usually some five hundred souls From these by certain
natural enemies of the French there are successively selected say
thirty able-bodied men And now to that same spot in the south of
Spain are thirty similar French artisans from a French Dumdrudge
in like manner wending; till at length after infinite effort the two
parties come into actual juxtaposition Straightway the word ‘Fire’
is given, and they blow the souls out of one another Had these men
any quarrel ? Busy as the devil is not the smallest ! They lived far
enough apart, were the entiest strangers How then ? Simpleton ! their
governors had fallen out, and instead of shooting one another
had the cunning to make these poor block-heads shoot ” —Carlyle

यही तथ्य कविता की गहराई लेकर इस प्रसंग में व्यक्त हुआ है । एक मरणा-
सन्न शत्रु सैनिक को किसी अपरिचित भाषा में कराहते देखकर गुणघर को युद्ध की
विषमता का प्रत्यक्ष ज्ञान होता है और उसकी मानवात्मा पिघल पड़ती है

अब यह किसका शत्रु, पड गया मैं मंजय में ।

अविकृत मानव-मात्र सभी का सहज सगोत्री

हम सब-सा ही मरण-यज्ञ में एक सहोत्री ।

अतः यह भेद-भाव भूलकर सहानुभूति प्रदर्शित करने लिए उस सैनिक के पास जाता है, परंतु आह रे वंचित मानव ! मरणप्राय वह सैनिक अपनी बची हुई शक्ति समेटकर गुणघर पर वार कर बैठता है । बस, यही पर मानवता की चरम विजय है—गुणघर उस पर रोष नहीं, दया करता है :

वह सैनिक भी न था और कुछ, वह था मानव;
ऐसा मानव लाभ उठा जिसकी शिशुता का
किसी इतर ने चढ़ा दिया था उस पशुता का
ऊपर का वह खोल । आत्म-विस्मृति ने छाकर
उसका बोध विलोप कर दिया था, मैं उस पर
रोष कहे या दया ?

जिस प्रकार बरसात में विद्युत् भयवा आंसुओं के बीच आंख की ज्वाला जल उठती है, उसी प्रकार इन द्रवित भावनाओं में वीरता भी कहीं-कहीं चमक उठी है और युद्ध का गौरव-पक्ष भी उपेक्षित नहीं रहा :

—याद ऐसा भट आया

छिन्न-शीर्ष जो कटे हुए घड का मन भाया
देख रहा हो समर-पराक्रम खुले नयन से ।
आ उतरा ज्यो वहाँ मरण के वातायन से
लोचन का फल-लाभ ।

आगे कुछ छव्स के चित्र हैं, जिनमें से एक में अबोध शिशुओं की हत्या का दृश्य है—वहा स्वर्गगत बच्चों के द्वारा मानव नृशंसता की आलोचना करायी है । इसके उपरान्त पराजय है—कुसुम-द्वीप ने शस्त्र समर्पित कर दिये । अधिकार सौंपते हुए यूरोप के अनेक प्राइम-मिनिस्ट्रो की रुद्ध वाणी मानो 'उन्मुक्त' के महामात्य के कंठ में फूट पड़ी है :

प्रत्यय है भुङ्गको—

द्वीप की नहीं है हार, हार यह मेरी है ।
आप में से कोई किसी मागलिक बैला में
आकर नवीन बल-बुद्धि से, महत्ता से
आज की पराजय को जय में बदल दें,
मेरी यही कामना है ।

भावी उस जेता को

आज का पराजित मैं रुद्ध-निज वाणी से
अर्पित प्रमाण किये जाता हूँ, विनय से,

अच्छा नमस्कार !

परंतु सचमुच यह पराजय कुसुम-द्वीप की नहीं है । यह हिंसा की पराजय है ।
'पुष्पदंत' भी अपनी भूल स्वीकार करता है :

इसी प्रसंग में मैं कवि की नित्य प्रौढतर होती हुई अभिव्यंजना-शैली के कुछ उदाहरण उपस्थित करने का लोभ संवरण नहीं कर सकता :

१. रौप्य-द्वीप तो है ध्वस्त; नाम अब उसका
 और कुछ हो गया है,—जैसे किसी जन की
 मृत्यु हो गयी है, वह निम्न किसी योनि में
 जाकर दिखाई पड़े, पोछकर स्मृति से
 अपना अतीत एक साथ ।

२. स्वेद-सनी बन गयी सलोनी तेरी रोटी ।

अंत में हमें यह देखकर सुख होता है कि सियारामशरणजी की कविता उत्तरोत्तर गंभीर और प्रौढ होती जा रही है । उनकी पिछली कृति 'बापू' एक महान् कविता थी—'उन्मुक्त' उससे भी महत्तर है । इस श्रेणी की कविता पिछले दो-एक वर्षों में कष्ट-प्राप्य ही रही है ।

कवि सियारामशरण की काव्य-साधना अंतर्मुखी है । उसमें चिंतन और अनुभूति का प्राधान्य है । बाह्य जीवन का उपभोग कम करने के कारण उसमें जीवन का वह खट्टा-मिट्ठा रस नहीं है जो उनके अग्रज मैथिली बाबू के काव्य में है । परंतु हर एक स्थान पर आपको तपःपूत आत्मा का छना हुआ विशुद्ध रस मिलेगा, जिसमें चाहे स्वाद बहुत अधिक न हो, परंतु शांति अनिवार्य है । गांधीवाद के दो पक्ष हैं—एक व्यवहार-पक्ष, दूसरा दर्शन-पक्ष । व्यवहार-पक्ष के कवि हैं मैथिलीशरण गुप्त और दर्शन-पक्ष के कवि हैं सियारामशरण । अथवा हम यह कह सकते हैं कि गांधीवाद के दो पक्ष हैं—एक ओज-पक्ष, दूसरा तप-पक्ष । ओज-पक्ष के कवि आज अनेक हैं जिनमें नवीन अग्रणी है, तप-पक्ष का एक अकेला कवि है सियारामशरण गुप्त ।

कुरुक्षेत्र

‘कुरुक्षेत्र’ दिनकर की प्रौढतम काव्य-कृति है। पारिभाषिक रूप में तो इसे सप्त-सर्ग-चन्द्र पौराणिक प्रबंध-काव्य कहा जा सकता है; परंतु वस्तुतः न तो यह पौराणिक है और न प्रबंध-काव्य ही। यह तो अभी समाप्त होने वाले यूरोप के द्वितीय महासमर से प्रेरित एक लंबी चिंता-प्रधान कविता है। इसमें न तो कुरुक्षेत्र का घटना-चक्र है और न उसका क्रमिक निबंध; इसमें तो स्वयं कवि के शब्दों में उसका शका-कुल हृदय ही मस्तिष्क के स्तर पर चढ़कर बोल रहा है। वास्तव में चिंता-प्रधान कविता की यही परिभाषा है—जब हृदय अपने उद्गार सहज और प्रत्यक्ष रूप में व्यक्त करता है तब गीति-कविता का जन्म होता है, और जब मस्तिष्क के स्तर पर चढ़कर बोलता है तो चिंता-प्रधान कविता का उद्भव होता है। चिंता-प्रधान कविता और नवीन बौद्धिक कविता में स्पष्ट अंतर यही है कि उसमें मस्तिष्क हृदय के स्तर पर चढ़कर बोलता है; अर्थात् उसमें मस्तिष्क के विचार और तर्क-वितर्क भावना का आश्रय लेकर व्यक्त होते हैं, और इसमें हृदय की भावना विचार और तर्क-वितर्क का आश्रय लेकर व्यक्त होती है। पहली में प्रेषणीय विचार है और भावना माध्यम है; दूसरी में प्रेषणीय भावना है और विचार माध्यम है। इसीलिए अपने महज रूप में पहली की अपेक्षा दूसरी में काव्य-तत्त्व की प्रचुरता मिलती है। दिनकर ने स्वयं ‘कुरुक्षेत्र’ के प्रबंध-तत्त्व की सफाई में कहा है कि इसके प्रबंध की एकना वर्णिता विचारों को लेकर है; परंतु उनकी यह धारणा भ्रात है। इसमें एकता विचार की बिल्कुल नहीं है; वरन् युद्ध के औचित्य और अनौचित्य को लेकर उठने वाली उम शंका की है जिसने उनके मन को अस्थिर कर दिया था। इस काव्य में कुरुक्षेत्र युद्ध का प्रतीक है, युधिष्ठिर और भीष्म कवि के तर्क और वितर्क अर्थात् विचार के दोनों पक्षों के प्रतीक हैं, जिन पर आरुढ़ होकर उनके मन की द्विविधा समाधान की ओर दौड़ती है। युधिष्ठिर अहिंसा के प्रतीक हैं जो युद्ध को किसी परिस्थिति में भी उचित नहीं मानते हैं; और भीष्म न्याय-भावना के प्रतीक हैं जो अन्त्याय के उमन के लिए युद्ध को उचित ही नहीं, आवश्यक भी मानते हैं। इन दोनों प्रतीकों को लेकर दिनकर ने युद्ध में विजुष्म अपने हृदय और मस्तिष्क की संकुलना में मुक्ति पाने का प्रयत्न किया है। वास्तव में, उपर्युक्त दोनों पक्ष ही प्रबल हैं, और कवि के अपने मन की द्विविधा भी उतनी ही तीव्र है। वह उस प्राण का निवासी है जिसमें एक ओर प्रतापी भीष्म और पुष्ट-सम्राट् हुए हैं, और दूसरी ओर भगवान् युद्ध। कहने का तात्पर्य यह

है कि विनय और सदग्रता, क्षमा और शौर्य दिनकर के संस्कारों में रमे हुए हैं। इसी-लिए वह इन दोनों पक्षों की व्युत्पन्न सशक्त और तीव्र अभिव्यक्ति करने में समर्थ हुए हैं।

देखिए, महाभारत-विजेता धर्मराज युधिष्ठिर अपनी विजय को कुरुक्षेत्र में बिछी लाशों से तोल रहे हैं। सामने महाभारत के उपरांत कुरुक्षेत्र का दृश्य है :

जहाँ भयकर भीमकाय शव-सा निस्पंद, अशात;
शिथिल-भ्रात हो लेट गया है स्वयं काल विक्रात ।
रुधिर-सिक्त अचल मे नर के संहति लिये शरीर;
मृतवत्सला विषण्ण पड़ी है भरा, मौन गंभीर ।

× × ×

यह उन्निष्ठ प्रलय का, अहि-दशित मुमूर्षु यह देश;
मेरे हित श्री के गृह मे वरदान यही था शेष !

युधिष्ठिर एक साथ चीख उठते हैं :

मनु का पुत्र बने पशु-भोजन, मानव का यह अंत !

भरत भूमि के नर-वीरो की यह द्रुगति, हा हत !

इस महाशमशान के साथ जब वे अपनी विजय की तुलना करते हैं तो उन्हें सहज ही इसकी तुच्छता का ज्ञान हो जाता है :

कुछ के अपमान के साथ, पितामह,
विश्व-विनाशक युद्ध को तोलिये।

उनका न्याय-प्रत्याय का विचार ही मानो उस महानाश की ज्वाला में जल कर भस्म हो जाता है, और वे सोचते हैं कि :

द्रुपदा के पराभव का बदला कर, देश का नाश चूकाना था क्या ?

वे ग्लानि से अभिभूत हो जाते हैं; उनकी विजय ही मानो उन पर व्यंग्य कर रही है :

एक शुष्क कंकाल, युधिष्ठिर की जय की पहचान;

एक शुष्क ककाल, महाभारत का अनूपम दान ।

यहाँ तक कि वे उससे डरने लगते हैं : उसका भोग करना उन्हें ऐसा लगता है, जैसे हाल ही में विधवा हुई किसी 'दु खिनी के साथ ब्याह का साज सँजोना' ।

इस प्रकार एक ओर कुक्षेत्र में होने वाले भयंकर रक्तपात और दूसरी ओर विजेता युधिष्ठिर के मन की कचोटने वाली तीव्रतम ग्लानि के द्वारा कवि ने युद्ध के विपक्ष में अपनी भाव-प्रेरित गंभीर युक्तियाँ उपस्थित की हैं।

इस पाप का युधिष्ठिर के मन पर ऐसा घातक छा जाता है कि वे अपने को संपूर्ण मानवता के प्रति अपराधी मान बैठते हैं और लज्जा को छिपाने के लिए दुनिया को ही छोड़कर भाग जाना चाहते हैं :

मानव को देख आँखें आप झुक जाती, मन ।

चाहता अकेला कहीं भाग जाऊँ वन में।

- क्योंकि—

व्यग्य से विधेया वहाँ जर्जर हृदय तो नहीं,
वन में कही तो धर्मराज न कहाऊँगा ।

इसके विपरीत युद्ध का दूसरा पक्ष भी है; उसके समर्थन में मृत्युञ्जय भीष्म की भावदीप्त वाणी सुनिए ।

है बहुत देखा सुना मैंने मगर, भेद खुल पाया न धर्माधर्म का ।
आज तक ऐसा कि रेखा खींचकर, बांट दूँ मैं पुण्य को औ' पाप को ।
जानता हूँ किंतु जीने के लिए, चाहिए अगार जैसी वीरता ।
पाप हो सकता नहीं वह युद्ध, जो है खड़ा होता ज्वलित प्रतिशोध पर ।

तप, करुणा, क्षमा, विनय और त्याग—ये सभी व्यक्ति की शोभा हैं, परन्तु जब प्रश्न 'व्यक्ति' का न रहकर 'समुदाय' का हो जाता है, उस समय तो युद्ध द्वारा अन्याय का दमन मनुष्य का परम धर्म बन जाता है । और फिर युद्ध का होना किसी एक व्यक्ति या एक जाति पर निर्भर तो नहीं है, वह तो अनेक व्यक्तियों और जातियों के हृदय में न जाने कब से सुलगती हुई अग्नि का महा-विस्फोट है जो सर्वथा अनिवार्य होता है । कुरुक्षेत्र के युद्ध के लिए केवल युधिष्ठिर और दुर्योधन ही उत्तरदायी नहीं थे, और न केवल उनके परिवार ही; वह तो संपूर्ण भारतवर्ष का ही विस्फोट था ।

न केवल यह कुफन कुरुवंश के सघर्ष का था—

बिकट विस्फोट यह संपूर्ण भारतवर्ष का था ।

न जाने कितने युगों से विश्व में विष-वायु बहती आ रही थी । अनेक योद्धा और अनेक वंश परस्पर वैर-साधन के लिए तैयार बँठे थे और समर का कोई दण्ड आघात खोज रहे थे । कहीं कोई दूसरे की शूरता के प्रति ईर्ष्या से जल रहा था, किमी के हृदय में दूसरे की क्रूरता के प्रति क्षोभ था । कहीं एक राजा का उत्कर्ष दूसरे राजाओं को खटक रहा था, किसी के हृदय में प्रतिशोध की ज्वाला जल रही थी । एक ओर राघव कर्ण पार्थ-वच का प्रण निभाना चाहता था, दूसरी ओर द्रुपद गुरु द्रोण से वैर-शुद्धि के लिए व्यग्र था । डधर शकुनि अपने पिता का ऋण चुकाने के लिए दुर्योधन पर माया फैला रहा था, उधर भगवान् कृष्ण के सुधारों में चिढ़े हुए राजाओं का अभिमान भीतर-ही-भीतर घुघुआ रहा था । इसके अनिश्चित और जो कुछ घंटा था वह पांडवों के राजमूय ने पूरा कर दिया । इस प्रकार परम्पर के कलह और वैर से अपने-आप ही सारा भारतवर्ष दो दलों में विभक्त हो चुका था, और दोनों ही ही दल :

खड़े थे वे हृदय में प्रज्वलित अगार लेकर—

धनुर्ज्या की चढ़ा कर म्यान में तलवार लेकर ।

युद्ध के कारणों के इस क्रमिक विकास का, ज्वाना का प्रतीक लेकर, कवि ने अत्यंत भावपूर्ण वर्णन किया है ।

युद्ध-विषयक इन्हीं दो प्रतिक्रियाओं द्वारा विभक्त कवि का मन अंत में समाधान की ओर दौड़ता है । आखिर, इन द्विविधा का अंत कहा है ! डमी का विचार

६१२ : आस्था के चरण

करता हुआ वह फिर द्वार के महाभारत को छोड़ बीसवीं शताब्दी के द्वितीय महायुद्ध की ओर लौट आता है और बुद्धि के अतिचार में युद्ध के कारण की खोज करता है :

किंतु है बढ़ता गया मस्तिष्क ही नि शेष,
छूट कर पीछे गया है रह हृदय का देश;
नर मनाता नित्य नूतन बुद्धि का त्योहार,
प्राण में करते दुखी ही देवता चीत्कार ।
चाहिए उनको न केवल ज्ञान,
देवता हैं मांगते कुछ स्नेह, कुछ बलिदान;
मोम-सी कोई मुलायम चीज,
ताप पाकर जो उठे मन में पसीज-पसीज ।

× × ×

ले चुकी सुख-भाग समुचित से अधिक है देह
देवता हैं मांगते मन के लिए लघु गेह ।

मानव-मन के देवताओं को यह लघु-गेह बुद्धि के विशाल कक्ष में न मिलकर हृदय के छोटे और गर्म कोने में मिलेगा, अर्थात् आज की विषमताओं का, जिनका सबसे भयंकर परिणाम युद्ध में प्रकट होता है, समाधान विज्ञान द्वारा संभव न होकर स्नेह द्वारा ही संभव है :

रसवती भू के मनुज का श्रेय,
यह नहीं विज्ञान कटु आग्नेय ।
श्रेय उसका प्राण में बहती प्रणय की बायु,
मानवों के हेतु अर्पित मानवों की आयु ।
श्रेय उसका आंसुओं की धार,
श्रेय उसका भग्न वीणा की अधीर पुकार ।
दिव्य भावों के जगत में जागरण का गान
मानवों का श्रेय, आत्मा का किरण-अभियान ।

मानव का मानव के प्रति यही मुक्त आत्म-दान अंत में जीवन के साम्य को जन्म देता है; वहां सारे वैषम्य दूर हो जाते हैं । वैयक्तिक भोगवाद इन वैषम्यों का मूल कारण है; इसी के कारण क्रमशः राज-तंत्र, दंड-विघ्नान आदि शोषण की अनेक विधियों का जन्म हुआ है । इसका अंत करते हुए साम्य-भाव की स्थापना ही मानो जीवन की मुक्ति है :

बल्कल-मुकुट, परे दोनों के छिपा एक जो नर है,

× × ×

जिस दिन देख उसे पावेगा मनुज ज्ञान के बल से,

× × ×

उस दिन होगा सुप्रभात नर के सौभाग्य-उदय का,

उस दिन होगा शंख ध्वनित मानव की महाविजय का ।

भीष्म पितामह युधिष्ठिर को अंत में यही उपदेश देते हैं—मन्यास, भाग्यवाद आदि सभी व्यक्तिवाद के छल-छद्म हैं, वे तो जीवन से पलायन करने के मार्ग हैं, उन्हें मुक्ति-पथ समझना भ्रम है।

परंतु मुख का वास्तविक रूप क्या है, यह प्रश्न भी कम गंभीर नहीं है। न्यायारण्य इसके दो उत्तर सामने आते हैं : एक तो देह के आनंद का सर्वथा निषेध करता हुआ आत्मा के आनंद की ही सच्चा सुख मानता है, और दूसरा आत्मा के आनंद को मिथ्या कल्पना कहता हुआ सुख का अर्थ भौतिक उपभोग ही कहता है। परंतु वास्तविक सुख दोनों के सामंजस्य में ही है। इसमें सदेह नहीं कि सुख का मूल आधार भौतिक ही है

नर जिस पर चलता वह मिट्टी है, आकाश नहीं है।

परंतु फिर भी लिप्ता पर विजय प्राप्त कर इस भौतिक सुख का सत्कार करना अनिवार्य है।

और सिखाओ भोगवाद की यही रीति जन-जन को,
करें विलीन देह को मन में, नहीं देह में मन को।

स्पष्टतः ही युद्ध-समस्या का यह मानववादी समाधान है। मिट्टी की महिमा, व्यक्तिवाद के सभी रूपों और उसकी सभी अभिव्यक्तियों का जैसे वैयक्तिक भोगवाद, राजतंत्र, दंड-विधान, सामाजिक वैषम्य और उधर सन्यास, आध्यात्मिक साधना आदि का तिरस्कार, समाजवादी जीवन-दर्शन के प्रभाव की ओर इंगित करता है। और, निश्चय ही दिनकर को उसके प्रति गहरी आस्था है; परंतु उन्होंने उसके व्यापक और परिष्कृत रूप को ही ग्रहण किया है। उनके सत्कारों पर भारतीय आदर्शवाद का गहरा प्रभाव है, इसीलिए उनका दृष्टिकोण सर्वथा भौतिक कहीं नहीं हो पाया। एक सूक्ष्म आदर्शानुमुखी चेतना उसमें परिव्याप्त है जो उसे स्थूल ऐहिकता से ऊपर उठाये रखती है।

युद्ध के ये दोनों पक्ष वास्तव में वैयक्तिक तथा सामाजिक दृष्टिकोण के ही परिणाम हैं, और उनके बीच की द्विविधा जीवन में व्यक्ति-तत्त्व और समाज-तत्त्व के बीच की द्विविधा ही है, जो दिनकर के मन का मूल द्वंद्व है। इन दोनों पक्षों को कवि ने इतने सफल रूप में रखा है कि पाठक दोनों ही दिशाओं में चहने लगता है। युधिष्ठिर और भीष्म दोनों के ही शब्दों में अनिवार्य बल है और उन्हें यह बल मिला है कवि की द्विविधाग्रस्त अनुभूति से। केवल अंतिम सर्ग में आकर जब समाधान की खोज हुई है, तभी उसे बुद्धि पर आश्रित होना पड़ा है, और ऐसा प्रतीत होता है जैसे बुद्धिपूर्वक इन द्विविधा को मिटाने का प्रयत्न किया गया है। उन्नीसवें काव्य की दृष्टि से यह सर्ग थोड़ा निबल हो गया है और विचारों में भी एक उन्मत्त-सी पड़ गयी है। भीष्म के तर्क, जो उससे पूर्व अनुभूति में पुष्ट थे, यद्वा जागरूक सैद्धांतिक व्याख्यान का रूप धारण कर प्रायः अपनी शक्ति खो बैठे हैं।

‘कुरुक्षेत्र’ में आकर दिनकर की कला में एक न्यूनत्व प्रोटना आ गयी है। उन्होंने यहां विस्तृत काव्य-सामग्री का बिना अभ्यास के प्रयोग करते हुए विराट् और कोमल

चित्र उपस्थित किये हैं। मृत्युंजय भीष्म का एक विराट् चित्र देखिए :

शरो की नोक पर लेटे हुए गजराज जैसे,
थके-टूटे गरुड-से, स्रस्त पन्नगराज जैसे,
मरण पर वीर-जीवन का अगम बल-भार डाले,
दबाये काल को, सायास सज्ञा को सँभाले,

नीचे की पक्तियों में अन्यायपूर्ण शांति को कितने अर्थपूर्ण शब्दों में चित्रबद्ध किया गया है :

आनन सरल, वचन मधुमय है, तन पर शुभ्र वसन है,
बचो युधिष्ठिर ! इस नागिन का विष से भरा दशन है।

इसी प्रकार अभिव्यंजना में भी अद्भुत वक्रता, अर्थ-गौरव और समास-गुण मिलता है।

दिनकर की कला की प्रमुख विशेषता उसकी सुख-सरल गति है। 'कुरुक्षेत्र' की काव्य-सामग्री के नियोजन में, शब्द-विन्यास में, छंद और लय की योजना में, सर्वत्र यही सुख-सरल गति मिलती है। उसमें कहीं भी काट-छाट, जडाव या बनाव-सिगार का प्रयत्न नहीं और इसका कारण भी उनकी सबल अनुभूति ही है जो अनायास ही वाग्धारा में फूट उठती है।

हिंदी के कवियों ने वर्तमान युद्ध से प्रेरणा प्राप्त कर अनेक कविताएँ लिखी हैं, परंतु उनमें से अधिकांश स्थायी नहीं हो पायेगी, इसका कारण एक तो यही है कि इस युद्ध का प्रभाव हमारे ऊपर सीधा नहीं पड़ा। अतएव इससे हमें वह गभीर प्रेरणा न प्राप्त हो सकी जो रस-दीप्त कविता को जन्म देती है। सब मिलाकर दो-चार रचनाएँ ऐसी हैं जो आधुनिक हिंदी-कविता की स्थायी निधि हो सकेंगी और इनमें सबसे उत्कृष्ट हैं श्री सियारामशरण का काव्य 'उन्मुक्त' और दिनकर का 'कुरुक्षेत्र'। इन दोनों के जीवन-दर्शनो में एक प्रकार का वैपरीत्य है, परंतु उनमें एक बात समान है। वह यह कि युद्ध के प्रति इनकी प्रतिक्रिया शुद्ध मानवीय अथवा मानववादी है; सैद्धांतिक अथवा राजनीतिक नहीं। युद्ध के सामयिक रूप को न लेकर इन कवियों ने उसके शाश्वत रूप को ही ग्रहण किया है। एक ओर युद्ध से होने वाले भीषण नर-मेघ की मानव-वृत्तियों पर क्या क्रिया-प्रतिक्रिया होती है, और दूसरी ओर उसके आह्वान पर मनुष्य के संपूर्ण पौरुष और शौर्य की किस प्रकार परीक्षा होती है, मूलतः यही इनका वर्ण्य विषय रहा है। निदान उनमें युद्ध के विराट् और कर्षण दोनों पक्षों का भव्य चित्रण मिलता है। दोनों ने अपने-अपने, स्वभाव और संस्कारों के अनुसार इसी की अभिव्यक्ति की है। इसमें सदेह नहीं कि इन कवियों की बौद्धिक मान्यताएँ भी उनके साथ रही हैं, परंतु वे अनुभूति की पोषक ही रही हैं, उसकी प्रेरक अथवा स्थानापन्न प्रायः नहीं हो पायी। इनकी सफलता का दूसरा कारण यह है कि उन्होंने युद्ध के विरुद्ध यो ही नारे दुलद नहीं किये, वरन् काव्य की व्यजनात्मक शैली का प्रयोग किया है। सियारामशरणजी ने रूपक का और दिनकर ने कुरुक्षेत्र की पृष्ठभूमि का आश्रय लेकर हमारे संस्कार और कल्पना को भी जगाने में सफलता प्राप्त की है।

इसीलिए औरो की अपेक्षा इनका प्रभाव अधिक सूक्ष्म और गहरा हो गया है। हिंदी में आजकल कोमल और मधुर भावना के अमर कवि अनेक हैं; परंतु विराट्-भाव को अपने पौरुष-दीप्त स्वरो में बाधने वाले कवि प्रसाद और निराला के बाद मुश्किल से नजर आते हैं। दिनकर का गौरव यह है कि उनको विराट् और कोमल पर समान अधिकार प्राप्त है। आज प्रसाद, पत, निराला और महादेवी का युग समाप्त-सा ही हो गया है, और अनेक प्रकार के नवीन जीवन-दर्शन तथा घोषणा-पत्रों के होते हुए भी हिंदी काव्यधारा उतार पर है। जब मैं उनके उत्तराधिकारियों की ओर दृष्टि डालता हूँ तो सबसे अधिक आशा दिनकर से ही होती है।

उर्वशी

‘आलोचना की प्रक्रिया के मूलतः तीन अंग या सोपान हैं—१. प्रभाव-ग्रहण, २. व्याख्यान-विश्लेषण, और ३. मूल्यांकन। आज कविता’ और आलोचना दोनों के क्षेत्र में नये प्रयोग हो रहे हैं, और एक ओर जहाँ ‘नयी कविता’ का जोर है, वहाँ दूसरी ओर उसी के बजन पर ‘नयी आलोचना’ भी जोर पकड़ रही है। ‘उर्वशी’ का प्रकाशन इस साहित्यिक सत्य का अतर्क्य प्रमाण है कि कविता को ‘अच्छी’ या ‘बुरी’ कहना जितना आसान है उतना आसान ‘नयी’ या ‘पुरानी’ कहना नहीं है। इसी तर्क से मेरे लिए आलोचक का कर्तव्य-कर्म और आलोचना की प्रक्रिया आज भी वही है। ‘उर्वशी’ का मैं, एक सहृदय पाठक की तरह, अशतः कवि-मुख से सुनकर और अब बाद में स्वयं मनोयोग के साथ पढ़कर रस ले चुका हूँ और अब इस स्थिति में हूँ कि उसकी आलोचना कर सकूँ।

प्रभाव-ग्रहण

‘उर्वशी’ के अधिकांश प्रसंगों को पढ़ने में मुझे निश्चय ही रस मिला। भाव, कल्पना और विचार से परिपुष्ट ‘उर्वशी’ की कविता में भावों को आदोलित करने, प्रबुद्ध कल्पना के सामने मूर्त-अमूर्त के रमणीय चित्र अंकित करने और विचार को उद्बुद्ध करने की अपूर्व क्षमता है। नर-नारी का प्रेम—दर्शन की शब्दावली में काम तथा काव्यशास्त्र की शब्दावली में रति मानव-जीवन की सबसे प्रबल वृत्ति है, और ‘उर्वशी’ के काव्य का वही आधार-विषय है। काम की अनुभूति के सूक्ष्म-प्रबल, कोमल-कठोर तरल-प्रगाढ़, मोहक-पीडक, उद्वेगकर और सुल्लकर, दाहक और शीतल, मृण्मय और चिन्मय अनेक रूपों का ‘उर्वशी’ में अत्यंत मनोरम चित्रण है और सबसे अधिक आकर्षक है प्रेम की उस चिर-अतृप्ति का चित्रण जो भोग से त्याग और त्याग से भोग अथवा रूप से अरूप और अरूप से रूप की ओर भटकती हुई मिलन तथा विरह में समान रूप से व्याप्त रहती है। भाव-संवेदन की यह अनेकरूपता अपने-आप में भी कम काम्य नहीं है, किंतु इससे भी अधिक महत्त्व है उस अतर्दशन का जो अवचेतन या अर्धचेतन में घुमडने वाले इन अर्ध संवेदनों को चेतन मन के आलोक प्रस्तुत करता है और कदाचित् इससे भी अधिक महत्त्व है कवि की उस प्रख्या का जो इन अरूप झंझुतियों को कल्पना-रमणीय रूप प्रदान करती है। इन सभी प्रसंगों के उदाहरण देना यहाँ संभव नहीं है—केवल तीन उद्धरण देकर मैं अपने मत को पुष्ट करता हूँ जो क्रमशः

सवेदन की सूक्ष्मता, तीव्रता और प्रगाढ शक्ति को चित्रित करते हैं :

- १ (क) देह डूबने चली अतल मन के अकूल सागर में,
किरणें फँक अरूप रूप को ऊपर खींच रहा है ।
- (ख) जब भी तन की परिधि पार कर मन के उच्च निलय में
नर-नारी मिलते समाधि-सुख के निश्चेत शिखर पर
तब प्रहर्ष की अति से यो ही प्रकृति काँप उठती है,
और फूल यो ही प्रमत्त होकर हँसने लगते हैं ।
२. (क) वह विद्युन्मय स्पर्श तिमिर है पावर जिने त्वचा की
नींद टूट जाती, रोमों में दीपक बल उठते हैं ।
वह आलिंगन अंधकार है, जिसमें बँध जाने पर
हम प्रकाश के महासिन्धु में उतराने लगते हैं ।
और कहोगे तिमिर-गूल उस चुम्बन को भी जिससे
जड़ता की ग्रन्थियाँ निखिल तन-मन की खुल जाती हैं ।
- (ख) जला जा रहा अर्थ सत्य का सपनों की ज्वाला में,
निराकार में आकारों की पृथ्वी डूब रही है ।
यह कैसी माधुरी ? कौन स्वर लय में गूँज रहा है ?
त्वचा-जाल पर, रक्त-शिरामों में, अकूल अन्तर में ?
ये ऊर्मियाँ ! अशब्द नाद ! सफ़री वेवसी गिरा की ?
दोगे कोई शब्द ? कहूँ क्या कह कर इस महिमा को ?
उफ़री यह माधुरी ! और ये अघर विकच फूलों-से ।
ये नवीन पाटल के दल घानन पर जब फिरते हैं,
रोम-कूप, जानें, भर जाते किन पीयूष-कणों से !
और सिमटते ही कठोर बाँहों के आलिंगन में,
चटुल एक पर एक उष्ण ऊर्मियाँ तुम्हारे मन की
मुझ में कर सक्रमण प्राण उत्पन्न बना देती हैं ।
कुसुमायित पर्वत-समान तब लगी तुम्हारे तन से
में पुलकित-विह्वल, प्रसन्न-मूर्च्छित होने लगती हूँ ।
कितना है आनंद फेंक देने में स्वयं स्वयं को
पर्वत की आनुरी अक्ति के आकुल आलोडन में ?

इसी प्रकार कई प्रसंग ऐसे हैं जो काव्य-गुण की दृष्टि में अपूर्व हैं । जैसे प्रथम अंक में दिव्य और मानवीय प्रेम का भेदाभेद, पुरुरवा का अतर्द्वन्द्व, गर्मिणी उर्वशी का चित्र, अभिशप्ता उर्वशी की पीड़ा, अन्तिम अंक में औशीनरी की विचित्र स्थिति आदि । पुरुरवा के अतर्द्वन्द्व में विचारवान् पुष्प की कामानुमति की द्विविधा की चित्रण है—सामान्य, जैव स्तर पर कामानुमति अंधी ऐंद्रिय तृप्ति है—किंतु मेघादो पुष्प की सक्रिय मेघा इस एकरस तृप्ति के अखंड उपभोग में शायी पड़ जाती है । मन के अनेक संकल्प-विकल्पो के प्रभाव से रक्तधारा की इस क्रीड़ा में ऐसी विपत्ति उत्पन्न हो जाती

है जिसके कारण कामानुभूति मधुर और कटु संवेदनो का विचित्र मिश्रण बनकर रह जाती है। मनोविश्लेषणशास्त्र के पास इस द्विविधा का अपना भौतिक समाधान है, किंतु दिनकर आत्मवादी हैं—उनकी चेतना रूप से अरूप, मृण्मय से चिन्मय की ओर जाती है, अर्थात् काम के आधिभौतिक आस्वाद तथा आध्यात्मिक आस्वाद के बीच भटक जाती है। आत्मा की सत्ता में विश्वास करने वाले के लिए यह आध्यात्मिक या चिन्मय आस्वाद एक सहज मत्त है और वह मृण्मय से तुरंत ही ऊपर उठकर वहां पहुंच जाता है, जैसा कि उपनिषद्-काल के ऋषियों या मध्यकाल के सूफी संतो और मधुरोपासक भक्तों के विषय में माना जा सकता है। उस स्थिति में द्विविधा मिट जाती है। किंतु पुरुरवा आज के युग का भारतीय पुरुष है—जो संस्कारवश चिन्मय आस्वाद को न तो सर्वथा मस्वीकार कर मृण्मय आस्वाद के अमिश्र रस का भोग कर सकता है और न अपने पूर्वजों की भांति मृण्मय अनुभूति का सहज परित्याग कर चिन्मय अनुभूति में लीन हो सकता है। केवल मनोविज्ञान के बरातल पर भी इस द्वंद्व की व्याख्या संभव है। आज के बुद्धिजीवी के लिए कामसुख में सर्वथा तल्लीन होना संभव नहीं है क्योंकि उसकी जागरूक बुद्धि और उसके द्वारा निरंतर शाणित अहंकार आत्मनिलय में बाधक होता है, परंतु साथ ही काम के प्रति अबाध आसक्ति से भी वह पीड़ित है और उससे भी मुक्ति पाना उसके लिए संभव नहीं है। इस प्रकार काम-चेतना की अनुभूति में एक विचित्र वैषम्य उत्पन्न हो जाता है जो प्रगाढ़ सुख देकर भी शांति से वंचित कर देता है। दिनकर ने स्वानुभूति में डूबकर इस अंतर्द्वन्द्व का गहरा चित्रण किया है और यह चित्रण भाव-संवेदन तथा अभिव्यजना-कला दोनों की दृष्टि से निश्चय ही अत्यंत समृद्ध है।

अनुभूति का विचार भी कम रमणीय नहीं होता—परंतु वह सबके लिए संभव नहीं है। भाव का दर्शन सहानुभूति की, जिसे दिनकर ने संबुद्धि कहा है, प्रौढता की अपेक्षा करता है। 'चवंशी' के कवि की प्रतिभा इस विशिष्ट गुण से समृद्ध है। उसके अनुभूति और चिंतन-पक्ष दोनों ही समृद्ध हैं इसलिए आवेश को विचार में अर्थात् संवेदनो को प्रत्ययो में और विशेष अनुभव को सामान्य ज्ञान में परिणत करने की कला में वह सिद्धहस्त है

१. प्रेम मानवी की निधि है, अपनी तो वह क्रीड़ा है।
प्रेम हमारा स्वाद, मानवी की आकुल पीड़ा है ॥
२. गलती है हिमशिला सत्य है गठन देह की खोकर,
पर, हो जाती वह असीम कितनी पयस्विनी होकर !
३. रूप की आराधना का मार्ग
आलिंगन नहीं तो और क्या है ?
स्नेह का सौंदर्य को उपहार
रस-चुवन नहीं तो और क्या है ?
४. बुद्धि बहुल करती बखान सागर-तट की सिकता का,
पर, तरंग-चुंबित सैकत में कितनी कोमलता है,
इसे जानती केवल सिहरित त्वचा नग्न चरणों की ॥

५. नारी क्रिया नहीं, वह केवल क्षमा, शांति, करुणा है,
इसीलिए, इतिहास पहुँचता जभी निकट नारी के—
हो रहता वह अचल या कि फिर कविता बन जाता है।

इस प्रकार के प्रसंगों अथवा सूक्तियों की मार्मिकता का रहस्य यह है कि इनमें विचार अनुभूत होकर या अनुभव तर्क से पुष्ट होकर सामने आता है। केवल भावना प्रायः तरल होकर बह जाती है और केवल तर्क मस्तिष्क के आकाश में तरंगें पैदा कर विलीन हो जाता है—वह हृदय का स्पर्श नहीं करता। किंतु जब कल्पना के द्वारा इनका समन्वय हो जाता है तो दोनों का ही विशेष उपकार होता है। भाव तर्क से शक्ति और तर्क भाव से रस पाकर रमणीय बन जाते हैं।

‘उर्वशी’ की विव-योजना अत्यंत समृद्ध है। उसमें शब्द, रूप, रस और स्पर्श के छोटे-बड़े अनेक विव हैं। इन विवों की रेखाएँ कहीं सूक्ष्म-तरल, कहीं तीखी और दृढ़, कहीं विराट् एवं सघन हैं—इनके रंग चित्र-विचित्र और भास्वर हैं। समृद्धि और वैचित्र्य में यदि वे पत के विवों से हीनतर हैं तो आयाम में उनसे बढकर भी हैं, इसी प्रकार यदि प्रसाद और निराला के विवविधान अपने आयाम के कारण दिनकर के विवविधान से भव्यतर हैं तो समृद्धि में दिनकर की विव-योजना भी उनसे कम नहीं है। छायावादी कवियों की अपेक्षा दिनकर का विवविधान अधिक मूर्त, प्रत्यक्ष और अनुभवगम्य है। उसमें चित्रकला के साथ मूर्तिकला के गुण विद्यमान हैं—वह वायवी कम और लौकिक अधिक है। नयी कविता का वैविध्य—रूपरेखा की स्पष्टता और दृढ़ता तो इन विवों में है, किंतु दिनकर की शुद्ध कवि-रुचि ने उन्हें विद्रूप, बीभत्स, विशृंखल तत्त्वों से सर्वथा मुक्त रखा है। गोचर होने पर भी वे स्थूल नहीं हुए, पुनरावृत्ति दोष से मुक्त होने पर भी वैचित्र्य के मोह में वे अनगट और भद्दे नहीं बने। वस्तुतः ‘उर्वशी’ की विव-योजना अत्यंत समृद्ध है—विराट् और कोमल, उदात्त और मधुर विवों का ऐसा अपूर्व सकलन आधुनिक युग के बहुत कम काव्यों में मिलता है। संपूर्ण काव्य की एक रंगीन चित्रशाला है जिसमें शब्द और अर्थ की व्यंजनाओं ने अंकित नखचित्र, रेखाचित्र, रंगचित्र, तैलचित्र और विराट् मितिवित्र जगमग कर रहे हैं। ‘उर्वशी’ की विषयवस्तु ऐहिक और मूर्त न होकर मूढम तथा मनोमय है, इसलिए ‘उर्वशी’ के कवि को उसे विवित करने में सामान्य में अधिक आयास करना पड़ा है और उसका कौशल एवं निद्वि इसी अनुपात में अधिक स्तुत्य है।

१. रात्रि के वैभव का एक मूर्त चित्र देखिए—

सम्राज्ञी विभ्राट, कभी जाते इसको देखा है
समारोह-प्राणन में पहने हुए दुकूल तिमिर का
नक्षत्रों में संचित, कूल-कीलित भानरों विभा की,
गूँथे हुए चिकुर में सुरभित दाम ध्वेत फूलों के ?
और सुना है वह अस्फुट मर्मर कीर्ण्य बसन का
जो उठता मणिमय अलिद या नभ के प्राचीरों पर

मुक्ता-भर, लबित दुकूल के मद-मद घर्षण से,
राज्ञी जब गर्वित गति से ज्योतिर्विहार करती है ?

२. अब आनंद के क्षण को मूर्तित करनेवाला एक बिंब देखिए :

प्रिय ! उस पत्रक को समेट लो जिसमें समय सनातन
क्षण, मुहूर्त, सबत्, शताब्दि की बूंदों में अंकित है ।
वहने दो निश्चेत शांति की इस अकूल धारा में,
देश-काल से परे छूट कर अपने भी हाथों से ।
किस समाधि का शिखर चेतना जिस पर ठहर गई है ?
उड़ता हुआ विशिख अंबर में स्थिर-समान लगता है ।

३. और अंत में एक अत्यंत सूक्ष्म बिंब का निरीक्षण और कीजिए—अपने ही घर की
भयकर उथल-पुथल को निरीह भाव से देखने वाली औशीनरी कहती है—

जो कुछ हुआ, देख उसको मैं कितनी मौन रही हूँ;
कोलाहल के बीच मूकता की अकप रेखा-सी ।

बिंब-योजना की इस समृद्धि के लिए कल्पना के साथ ही दिनकर की समर्थ
भाषा भी कम उत्तरदायी नहीं है । इस शती के चौथे दशक में छायावादी भाषा की
असामान्यता के विरुद्ध विद्रोह करते हुए उसको व्यवहार की भाषा के निकट लाने का
सफल प्रयत्न जिन कवियों ने किया था, दिनकर और बच्चन उनमें अग्रणी थे । दोनों
ने सीधी अर्थव्यक्ति के लिए भाषा को तैयार किया । किंतु बच्चन की भाषा जहां
जनभाषा का नैकट्य प्राप्त करने के प्रयास में संस्कृत के अक्षय रत्नकोष से वंचित हो
गयी, वहां दिनकर ने उसका भी भरपूर उपयोग किया । फलतः उसमें छायावाद की
लाक्षणिक समृद्धि के साथ-साथ व्यावहारिक भाषा के प्रत्यक्ष प्रभाव का भी यथोचित
समावेश हो गया और एक नयी शक्ति एवं स्फूर्ति आ गयी :

१. पर सोचो तो मर्त्य मनुज कितना मधुरस पीता है !
दो दिन ही हो, पर कैसे वह धधक-धधक जीता है !
२. जाने, कितनी बार चन्द्रमा को, बारी-बारी से,
अमा चुरा ले गयी और फिर ज्योत्स्ना ले आयी है ।
३. पर यह परिरमण प्रकाश का मन का रश्मि-रमण है ।
४. और वस के कुसुम-कुज सुरभित विश्राम-भवन में,
जहाँ मृत्यु के पथिक ठहर कर श्वाति दूर करते हैं ।
५. हारी मैं इसलिए कि मेरे वीडा-विकल दृगो में
खुली धूप की प्रभा, किरण कोलाहल की गड़ती थी ।

इन उद्धरणों की भाषा में सौंदर्य-समृद्धि के साथ एक मोहक ताज़गी है जो
छायावादोत्तर काव्य-भाषा की काम्य उपलब्धि है । किंतु, जहां कवि में व्यवहार की
भाषा या जनभाषा का जोश काव्य-रचि का अतिक्रम कर उमड़ा है, वहां अभिव्यक्ति
जगन हो गयी है .

१. लगता है यह जिसे, उसे फिर नींद नहीं आती है;
दिवस रुदन में, रात आह भरने में कट जाती है।
२. अच्छी है यह भूमि यहाँ बूढ़ी होती है नारी।
३. तूने भी रभे निषिन। क्या बातें बतलायी है।
४. नित्य नई सुंदरताओं पर मरते ही रहते हैं।

—और, आप ध्यान रखें कि ये उक्तिया कल्पना-विलासिनी अप्सराओं की हैं, ग्रामीणाओं की नहीं।

व्याख्यान-विश्लेषण

‘उर्वशी’ का मूल प्रतिपाद्य क्या है ? यह प्रश्न स्वभावतः प्रत्येक जागरूक पाठक का ध्यान आकृष्ट करता है। जैसा कि कवि ने अपनी भूमिका में स्पष्ट किया है, ‘उर्वशी’ का मूल विषय काम या प्रेम है—यह काव्य दर्शन और मनोविज्ञान के द्वारा जीवन के काम-पक्ष की व्याख्या करता है। काम या प्रेम के अनेक रूप हैं। एक उर्वशी का प्रेम है जो शुद्ध ऐंद्रिय भोग का प्रतीक है—उर्वशी देवलोक से मानवलोक में केवल ऐंद्रिय सुख के संपूर्ण उपभोग के लिए आती है। देवसृष्टि का काम अतींद्रिय है जो चेतना भर उत्पन्न करता है किंतु परितृप्ति की तन्मयता उसमें नहीं है। ऐसा लगता है जैसे उर्वशी के प्रेम के द्वारा कवि ने अपने पूर्ववर्ती छायावादी काव्य के अतींद्रिय शृंगार के विरुद्ध प्रतिक्रिया व्यक्त की है। उर्वशी की भावना के चित्रण में कवि पर फ्रायड के मनोविश्लेषणशास्त्र का भी गहरा प्रभाव है—फ्रायड की काम-चेतना (लिबिडो)-विषयक मौलिक धारणा उर्वशी के स्वरूप-विश्लेषण में स्थान-स्थान पर मुखरित हो उठी है (देखिए, पृष्ठ ६०)। काम का दूसरा रूप मिलता है पुरुषवा में। पुरुषवा का प्रेम, जैसा कि मैंने अभी स्पष्ट किया है, सहज मानवीय प्रेम है। मानव-चेतना के आधार-तत्त्व तीन हैं—इंद्रिया, मन और चैतन्य आत्मा, इनमें प्रथम दो सर्वस्वीकृत हैं, तीसरे के विषय में मतभेद है। पुरुषवा का मूला तत्त्व में विश्वास करता है, अतः प्रस्तुत प्रसंग में उसे भी मानकर चलना होगा। आत्मा की सत्ता स्वीकार कर लेने पर इतिहास और पुराण में वर्णित शरीर और आत्मा के चिर द्वंद्व की समस्या सामने आ जाती है। शरीर का काम विप है और आत्मा का काम अमृत है—उपनिषद् के रहस्य-द्रष्टा ने आत्मा के काम का उच्छ्वसन वाणी में उद्गीय किया है—मध्ययुग के मधुरोपानक भक्त ने भी, विग्ने के प्राधान्य में ही नहीं, इनका स्तवन किया है और शरीर के काम की गर्हणा। किंतु मानव-चेतना का मूल इतिहास तो शरीर के काम से उद्बलित है। फिर मत्स्य क्या है ? दिनकर ने दोनों के समन्वय में इसका अनुसंधान किया है—नमन्वय ही नहीं, वे दोनों के तादात्म्य की प्रतिष्ठा करते हैं। पुरुषवा जिन मानवीय काम का प्रतीक है वह ऐंद्रिय होकर भी आत्मिक है, पार्थिव होकर भी अपार्थिव है—अर्थान् अभिन्नत नृणाम् ईशं विन्यस्य दोनो ही है।—काम का तीसरा रूप है औनीयवी का प्रेम—जो निर्भोग नृणाम् का प्रतीक है, संपूर्ण आत्मदान का प्रतीक है। इनमें काम का भोग-पक्ष अनुपस्थित है,

केवल दान की ही महिमा है। अतः यह विरह-प्रधान है, इसमें काम की तृप्ति नहीं, उन्नयन है। साहित्य की शब्दावली में यही आदर्श प्रेम (प्लेटोनिक लव) है। सुकन्या के प्रेम में काम का एक और ही रूप मिलता है—यह काम का सफल (फलयुक्त) रूप है, गार्हस्थ रूप—जिसमें काम का पूर्ण उपभोग तो है, पर वह स्वतंत्र न होकर धर्म का ही अंग है। काम यहाँ सिद्धि नहीं है, साधन है; वह अपनी सत्ता धर्म को समर्पित कर सफल हो जाता है, अतः वह पूर्ण तृप्त भी है क्योंकि अतृप्ति के लिए उसमें अवकाश नहीं रह जाता।

‘उर्वशी’ में काम के ये चार प्रतिनिधि रूप हैं। कवि इनमें से किसको अततः स्वीकार करता है? अर्थात् काम की इस समस्या का, जो मानव-जीवन की चिरतन समस्या है, कवि क्या समाधान प्रस्तुत करता है?—स्वभावतः ‘उर्वशी’ का अध्येता अंत में यह माग करता है?

काव्य की नायिका है उर्वशी—उसी से आरंभ कीजिए (१) उर्वशी दिव्य या अतींद्रिय प्रेम से कुठित होकर मानव-प्रेम की पूर्णता का सुख भोगने आती है—वायव्य गगन से रसवती भूमि का आनंद लेने स्वर्ग छोड़ कर पृथ्वी पर आती है। यदि उसके पक्ष को स्वीकार किया जाय तो प्रश्न का उत्तर यह बनता है कि अतींद्रिय प्रेम—भावना और कल्पना का प्रेम—सर्वथा अपूर्ण है, वह चेतना में एक व्यापक रिक्तता उत्पन्न कर रह जाता है, परितोष नहीं दे पाता—चेतना का परितोष तो उस प्रेम में है जो अपनी पूर्णता में तन-मन की समन्वित तृष्णापूर्ति का पर्याय है। काव्य में उर्वशी की प्रमुखता के आधार पर समस्या का यह एक समाधान माना जा सकता था, परंतु उर्वशी के प्रेम का अंत तो चिर-वियोग में होता है, अतएव स्पष्ट ही यह कवि का समाधान नहीं है। काव्य को दुःखात मानकर यह निष्कर्ष भी निकाला जा सकता था कि उर्वशी का पक्ष पूर्वपक्ष मात्र है, उसका चिर-वियोग अंततः यह सिद्ध करता है कि ऐंद्रिय काम पूर्ण या सफल काम नहीं है। किंतु स्वर्ग में उर्वशी की दारुण व्याथा फिर इसका निषेध कर देती है। (२) पुरुरवा का प्रेम चिर-द्वंद्वमय मानव-प्रेम है जो अरूप से रूप की ओर और रूप से अरूप की ओर भटकता रहता है। इस द्वंद्व के कारण मिलन के तन्मय क्षणों में भी पुरुरवा बेचैन है। यह बेचैनी बराबर बनी रहती है और अंत में पुरुरवा संन्यास ले लेता है। इसका ध्वन्यर्थ यह हो सकता था कि मानव-प्रेम अपने प्रकृत रूप में शांतिकर नहीं हो सकता—जब तक उसमें मृण्मय अश विद्यमान रहेगा तब तक वैषम्य या उद्वेग बना रहेगा, सामरस्य की सिद्धि के लिए मृण्मय अश का संन्यास अनिवार्य है। उपनिषद्-काल के ऋषि और मध्ययुग के मधुरोपासक भक्त लौकिक प्रेम को स्वीकार करते हुए भी अंततः साधु ही हो जाते थे। ‘उर्वशी’ काव्य को पुरुरवा की दुःखात कथा मान लेने पर यह समाधान प्राप्त हो सकता है। किंतु ‘उर्वशी’ काव्य की परिसमाप्ति पुरुरवा के संन्यास के साथ नहीं होती। अतः कवि का यह भी अभीष्ट नहीं है। (३) तीसरा पक्ष है औशीनरी का। निष्काम प्रेम ही काम की सिद्धि है—इष्ट के प्रति संपूर्ण आत्मदान का प्रतीक यह निर्मोग प्रेम आत्मलाभ का ही पर्याय है। स्वदेश-विदेश के लौकिक

प्रेमाख्यान इसी का माहात्म्य-गान करते हैं और मनोविश्लेषणशास्त्र भी इसका समर्थन करता है। किंतु 'उर्वशी' में औशीनरी की बेवसी का विस्तृत वर्णन क्या इसको स्वीकार करने देता है ? (४) अतः मे सुकन्या का प्रेम है जो स्वतंत्र न होकर धर्म (गृहस्थ धर्म) का ही अंग है—सिद्धि न होकर साधन है। उसमें उपभोग है पर उद्वेग या द्वंद्व नहीं है, इसलिए वह तृप्त है। आयु के राज्यारोहण में काव्य का अतः इसकी ओर संकेत करता है कि कदाचित् सुकन्या का पक्ष कवि को ग्राह्य है किंतु काव्य में उर्वशी तथा पुरुरवा के पक्ष इतने प्रबल हैं कि उनकी तुलना में यह पक्ष बड़ा मुलायम और कमजोर पड़ जाता है। सुनिः

और पुत्र-कामना कहो तो, यद्यपि, वह सुखकर है,
पर, निष्काम काम का, सचमुच, वह भी ध्येय नहीं है।
निरुद्देश्य, निष्काम काम-सुख की अचेत धारा में,
संतानें प्रजात लोक से आकर खिल जाती हैं।
बारि-वल्गरी में फूलो-सी, निराकार के गृह से
स्वयं निकल पड़ने वाली जीवन की प्रतिमाओं सी।

अतः कवि का मंतव्य हमें उर्वशी या पुरुरवा के शब्दों में ही ढूँढना होगा।

उर्वशी का समाधान है -

प्रकृति नित्य आनंदमयी है, जब भी भूल स्वयं को
हम निसर्ग के किसी रूप (नारी, नर या फूलों) में
एकतान होकर खो जाते हैं समाधि निस्तल में,
खुल जाता है कमल, बार मधु की बहने लगती है,
दैहिक अंग को छोड़ कहीं हम और पहुँच जाते हैं,
मानो, मायावरण एक क्षण मन में उतर गया हो।

×

×

×

पर, खोजें क्यों मुक्ति ? प्रकृति के हम प्रसन्न अवयव हैं,
जब तक शेष प्रकृति, तब तक हम भी बहते जायेंगे—
लीलामय की सहज, शांत, आनंदमयी धारा में।

और; उधर पुरुरवा का समाधान है :

देह प्रेम की जन्मभूमि है, पर उसके विचरण की
सागी लीला-भूमि नहीं सीमित है रुधिर-त्वचा तक।
यह सीमा प्रमग्न है मन के गहन, गृह्य लोको में,
जहाँ रूप की लिपि अरूप की छवि आँका करती है,
और पुंरूप प्रत्यक्ष विभानित नारी-मुचमडल में
किसी दिव्य, अव्यक्त कमल को नमस्कार करता है।

×

×

×

यह अतिक्रांति वियोग नहीं, शोणित के तप्त ज्वलन का
परिवर्तन है स्निग्ध, शांत दीपक की सौम्य शिखा में।

निन्दा नहीं, प्रजस्ति प्रेम की; छलना नहीं, समर्पण,
त्याग नहीं, मंचय; उपत्यकाओं के कुसुम-द्रुमों को
ले जाना है यह समूह नगपति के नुग शिखर पर,
वहाँ जहाँ कैलास-प्रांत में शिव प्रत्येक पुरुष है,
और शक्तिदायिनी जिवा प्रत्येक प्रणयिनी नारी ।

उर्वशी का पक्ष प्रकृति का पक्ष है—उसके लिए प्रकृति अर्थात् ऐंद्रिय धरातल पर कान-सुख ही पूर्ण सत्य है, उसके आगे कुछ और का अनुसंधान अनावश्यक है । यह प्रकृत आनंद अर्थात् प्रकृति के प्रति पूर्ण आत्मसमर्पण ही अपने सहज रूप में जीवन की सिद्धि है; सहज का अर्थ है निर्बाध और निष्काम । कामना या वासना में दूषित होकर सहज काम-रूप यह अमृत गरल में परिणत हो जाना है; अतः निष्काम भाव से ऐंद्रिय काम का आनंद ही जीवन का चरण साध्य है । मोक्ष का अर्थ प्रकृति से मोक्ष नहीं है, कामना ने मोक्ष—निष्काम आत्मार्पण ही वास्तविक मोक्ष है—गेष प्रवंचना है । पुरुरवा की लौकिक काम में पूर्ण आस्था है, किंतु उनके लिए वह साधन है सिद्धि नहीं है । वह आत्मावादी है, ऐंद्रिय रति को वह आत्म-रति की साधना मानता है—अर्थात् प्रकृति की आराधना वह ईश्वर की ही आराधना के निमित्त करता है । इस प्रकार उर्वशी और पुरुरवा के दृष्टिकोण में भेद तो यह है कि दोनों ही निष्काम आत्मार्पण को जीवन का चरण सत्य मानते हैं; भेद यह है कि उर्वशी के लिए अग्निम सत्ता प्रकृति है—उनी के प्रति निष्काम आत्मार्पण जीवन की सिद्धि है, जबकि पुरुरवा के लिए परम तत्त्व ईश्वर है—प्रकृति के माध्यम से उनी के प्रति पूर्ण समर्पण जीवन की सिद्धि है ।

कवि का अपना मंतव्य इन दोनों में से कौन-सा है ? कदाचित् पुरुरवा का मंतव्य ही उसका मंतव्य है । किंतु क्या वह मान्य है—और क्या 'उर्वशी' काव्य का संपूर्ण विधान उसे निर्रान्त रूप में अभिव्यक्त एवं प्रतिफलित करता है ? ये प्रश्न तुरंत ही हमारा ध्यान बाधक करते हैं । पर ये प्रश्न तो व्याख्या-विश्लेषण से आगे मूल्यांकन के अंतर्गत आते हैं ।

मूल्यांकन

पहला प्रश्न यह है कि क्या 'उर्वशी' काव्य में प्रस्तुत काम-विषयक उपर्युक्त मंतव्य—शेनों या उनमें से कोई एक, जीवन के बृहत्तर मूल्यों की कमीटी पर शुद्ध ठहरता है ? क्या काम-नाशना, संतुर्गत, निष्काम ही नहीं, जीवन की सिद्धि है ? इसमें संदेह नहीं कि काम अत्यंत मौलिक वृत्ति है और जीवन की समृद्धि में उसका योगदान निश्चय ही सर्वाधिक है । परंतु एक तो निष्काम काम की धारणा ही कुछ अटपटी-सी है—ननोविज्ञान, ननोविश्लेषणशास्त्र आदि के द्वाग वह सिद्ध नहीं हो सकती; क्योंकि काम-मुक्त की समृद्धि का मूल आधार मानसिक ही मानना पड़ेगा—इसीलिए कान को (ब्रह्म का) 'ननमो रेतः' कहा गया है । मन के काम के बिना केवल तन के काम की स्पृहा क्या संभव है ? तन के आनंद में जो आस्वाद है वह तो मन की ही

दृष्टि से अभ्युदय और आध्यात्मिक दृष्टि से निःश्रेयस् की सिद्धि अंतर्भूत है। अर्थ और काम उसके माधन हैं—ये दोनों ही महान् पुरुषार्थ हैं किंतु अतत. साधन-रूप ही हैं—साध्य नहीं बन सकते। काम अर्थ की अपेक्षा निश्चय ही अधिक समृद्ध और काम्य है अर्थात् उसमें चिदंग अधिक है; किंतु साध्य उसे भी नहीं माना जा सकता। मेरे मत से 'उर्वशी' के मूल विचार की सबसे बड़ी बाधा यही है कि वह साधन में मिट्टि ढूढ़ने के लिए प्रयासशील है। 'कामायनी' में लौकिक दृष्टि में धर्म को और आध्यात्मिक दृष्टि से धर्म का भी उत्सर्ग कर—अंतन. आनंदरूप मोक्ष को, चरम पुरुषार्थ माना गया है। इसलिए उसकी परिणति, मध्यवर्ती बाधाओं के रहते हुए भी, अखंड है। 'कामायनी' श्रद्धा और मनु का कथानक है, मनु और डडा का आख्यान नहीं, और उन्हीं के अनुरूप वह पुरुषार्थ के धर्म और आनंद-पक्ष को ही महत्त्व देता है, धर्म-पक्ष को नहीं। मुझे आश्चर्य है कि 'उर्वशी' की भूमिका में 'कामायनी' के विषय में इस प्रकार की विचित्र कल्पनाओं की आवश्यकता क्यों हुई है ?

तब फिर कवि का समाधान क्या है ? कवि ने भूमिका में इस प्रश्न का उत्तर देते हुए लिखा है कि 'उर्वशी' में वह कोई समाधान प्रस्तुत नहीं कर सका। और, वस्तुस्थिति यही है। दिनकर द्वंद्व का कवि है, समाहित कवि नहीं है; समस्या के संपूर्ण उद्घेलन का अनुभव कर प्राणों के पूरे आवेग के साथ अत्यंत प्रभावमय अभिव्यंजन करना उसके लिए जितना स्वाभाविक है, उतना समाधान प्रस्तुत करना नहीं। इसलिए दिनकर के काव्य में स्वानुभूति का बल है और आत्मस्वीकृति की स्वाभाविकता भी उन्में प्राप्त है। द्वंद्व उसका अनुभूत है, समाधान अनुभूत नहीं है—विचार के द्वारा समाधान वह भी प्रस्तुत कर सकता है, किंतु वह करना नहीं चाहता। 'उर्वशी' काव्य का प्रभाव इसी तथ्य की पुष्टि करना है—उसमें अंतर्मथन की अद्भुत शक्ति है, किंतु चित्त की समाहित उसके द्वारा संपन्न नहीं होती। उद्घेलक प्रभाव की दृष्टि से 'उर्वशी' निश्चय ही अत्यंत प्रबल काव्य है—छायावादोत्तर युग में ऐसा प्रबल काव्य हिंदी में दूसरा नहीं लिखा गया और जहां तक मेरा ज्ञान है (यद्यपि यह ज्ञान अनुवाद पर आश्रित और अत्यंत सीमित है), अन्य भारतीय भाषाओं में भी इतनी प्रबल समसामयिक रचना कदाचित् नहीं है।

एक प्रकार से 'उर्वशी' की समीक्षा यहां पर भी समाप्त हो सकती है। परंतु मुझे लगता है कि मैं अभी अपना मंतव्य पूर्णतः व्यक्त नहीं कर पाया और उसे यही पर छोड़ देने से 'उर्वशी' का मूल्यांकन जायद अवधूरा रह जायेगा। मेरे सामने अब यह प्रश्न उठता है कि काव्य के मूल्यांकन में समाधान का क्या स्थान है ! रस के साहित्य में मैं नैतिक उद्देश्य अथवा समाधान का कायल नहीं हूं। इस प्रकार का समाधान कला के उत्कर्ष में बाधक ही होना है। किंतु समाधान का यह तो स्थूल अर्थ हुआ; अपने सूक्ष्म अर्थ में वह अन्विति का पर्याय है और प्रत्येक कला-रूप के लिए अन्विति की अनिवार्यता अर्थात् अविच्छेद है। कला के मूलाधार के विषय में यों तो अनेक मत प्रचलित हैं किंतु यह मत प्रायः सर्वमान्य, कम-से-कम बहुमान्य, अवश्य है कि कला का प्राण-तत्त्व है सामंजस्य, अर्थात् अनेकता की एकता में परिणति। अतिवादों के इस युग में,

यूरोप में और इधर भारत में भी, इस मत के विरोध में अनेक विचित्र स्थापनाएं हुई हैं जो नाना प्रकार के दार्शनिक तथा मनोवैज्ञानिक तर्कों के आधार पर यह सिद्ध करने के लिए प्रयत्नशील हैं कि सामंजस्य या एकान्विति का अनुसंधान एक कृत्रिम कला-चेष्टा है—आधुनिक जीवन की विकीर्णता ही आज के जीवन एवं कला का सत्य है इन स्थापनाओं के खडन-मंडन के लिए यहां अवकाश नहीं है और वास्तव में कृति तथा विकृति के भेद का लोप करने वाली इन अतिवादी धारणाओं का प्रतिवाद करना प्रस्तुत प्रसंग में आवश्यक भी नहीं है क्योंकि दिनकर के कला-संस्कार निश्चय ही इस प्रकार के अनिवाद से मुक्त हैं। अब, यदि सामंजस्य कला का आधार-तत्त्व है तो 'उर्वंशी' के वस्तु-विधान में, उसके अंतरंग अर्थात् 'विचार' में और बहिरंग अर्थात् 'काव्यरूप'—दोनों में, एकान्विति ढूढ़ने का प्रयास कला-रसिक पाठक के लिए स्वाभाविक है—और यही बाधा खड़ी हो जाती है, क्योंकि 'उर्वंशी' के मूल विचार तथा उसको प्रतिफलित करने वाले वस्तुविधान में अन्विति नहीं है। विचार का अन्वय-भग कला रूप की अन्विति को भी भग कर देता है। यथार्थ दृष्टि से यदि कवि द्वंद्व को अंतिम सत्य मान लेता और पुरुरवा के सन्यास में ही इस प्रणय-कथा का विसर्जन कर देता तब भी कला-रूप की पूर्णता बनी रहती। किंतु उसके आदर्शवादी संस्कार समाधान के लिए आकूल और विफल प्रयास करते हैं। इससे एक ओर जहां 'उर्वंशी' की सुंदर कला-प्रतिमा में, पूर्ण होते-होते, दरारें पड़ जाती हैं, वहां दूसरी ओर सहृदय पाठक के चित्त की समाहित भी बिखरने लगती है। इसीलिए सामयिक हिंदी-काव्य की यह श्रेष्ठ उपलब्धि अशरूप में अपेक्षाकृत अधिक समृद्ध एवं प्रबल होने पर भी समग्र रूप में न 'कामायनी' की श्रेणी में आती है, और न 'प्रियप्रवास' तथा 'साकेत' की श्रेणी में।

इरावती

कवि दिनकर की एक मार्मिक पंक्ति है—‘गीत-अगीत कौन सुंदर है ?’ गीत और अगीत के बीच एक और भी स्थिति है, अर्धगीत की। गीत का माधुर्य प्रत्यक्ष अनुभवगम्य है, अगीत का कल्पनागम्य। किंतु अर्धगीत का माधुर्य कितना करुण है ! उसमें जो गीत है वह अगीत का संकेत देकर असहाय मौन हो जाता है। विश्व के साहित्य में ऐसे काव्य अनेक हैं जो अर्धगीत ही रह गये। भारत में प्रवाद है कि बाण की ‘कादंबरी’ अपरिसमाप्त ही रह गयी थी, अंत में उनके पुत्र ने उसे पूरा किया। एक किंवदंती के अनुसार चंद भी गजनी जाने से पूर्व रासो को अपने पुत्र जल्हण के हाथ सौंप गये थे ‘पुस्तक जल्हण हृत्य दै मे गज्जन नृप काज।’ किंतु आज तो वह भी संभव नहीं है। यदि कोई दूसरा प्रयत्न करके अपूर्ण को पूर्ण कर भी दे तो आज एक तो वह भिन्न कृति होगी, और दूसरे सहृदय-समाज उसे क्यों स्वीकार करेगा ? इस दृष्टि से ये अपूर्ण कृतिया अपनी अपूर्णता में ही महत्त्वपूर्ण हैं।

प्रसादजी का उपन्यास ‘इरावती’ उनके जीवन के समान ही अपूर्ण रह गया। यह उनका तीसरा उपन्यास था। इससे पूर्व उनकी बहुमुखी प्रतिभा अनेक काव्यों, नाटकों तथा कहानियों आदि के अतिरिक्त ‘कंकाल’ और ‘तितली’ उपन्यासों का भी सृजन कर चुकी थी। ये दोनों उपन्यास सामाजिक थे; पर प्रसादजी की प्रतिभा की सहज क्रीड़ा-भूमि तो भारत का स्वर्णिम इतिहास था। उन्होंने अपने नाटकों में अनेक ऐतिहासिक तथ्यों का अनुसंधान अथवा पुनराख्यान प्रस्तुत किया है। ‘स्कंद-गुप्त’, ‘चंद्रगुप्त’ आदि की विस्तृत गवेषणात्मक भूमिकाएँ उनके पुरातत्त्व-प्रेम और ऐतिहासिक अंतर्दृष्टि की साक्षिणी हैं। इतिहास के बिखरे सूत्रों को समन्वित कर उस कंकाल में प्राण-प्रतिष्ठा करने में उनकी कल्पना विशेष रूप से रमती थी। किंतु नाटक में कदाचित् उसे वाञ्छित अवकाश नहीं मिल पाया और इसमें सदेह नहीं कि दृश्यों में खंडित नाटक के सीमित कलेवर की अपेक्षा उपन्यास का अखंड विस्तार इस प्रकार के कल्पना-विलास के अधिक अनुकूल है। प्रसाद के नाटकों के अध्येता के मन में अनायास ही यह बात उठ आती थी, और वह वास्तव में बहुत दिनों से उनसे किसी ऐतिहासिक उपन्यास की आशा लगाये बैठा था। वह आशा ‘इरावती’ में फलित हो रही थी, किंतु दैव के विधान से वह अपूर्ण ही रह गयी।

‘इरावती’ के केवल १०८ पृष्ठ प्रकाशित हुए हैं; इतने ही लिखे गये थे। यह संभव था कि प्रकाशन से पूर्व संपादन करने में एकाध पृष्ठ छोड़कर कहानी को

कही उपयुक्त विराम देने का प्रयत्न किया जाता; परंतु वंसा नहीं हुआ, अंतिम शब्द तक प्रकाशित कर दिया गया है। अंतिम वाक्य अधूरा है - 'चतुष्पथ तथा और भी आवश्यक स्थानों पर उल्काएँ जल रही थीं। वर्षा कुछ कम....'

'इरावती' की कथा मौर्य-साम्राज्य के अश्व-पतन-काल में संबद्ध है जिने डॉ० जायसवाल आदि ने अधकार-युग कहा है। उस समय शतघनुष के पुत्र बृहस्पतिमित्र मगध के सिंहासन पर आसीन थे। सम्राट् अशोक का जीवन-काल और उनके द्वारा अर्जित मौर्य-वंश का वैभव-प्रताप छाया-शेष रह गया था। बौद्ध राज्य की अहिंसा दुर्बलता और पाखंड में परिणत हो चुकी थी। पश्चिम से यवन, पूर्व में कलिंग में खारवेल, और दक्षिण से आंध्रों के आक्रमण का आतंक बढ़ता जा रहा था। उधर आनंद विद्रोह की अग्नि भी धीरे-धीरे सुलग रही थी, बौद्धों के विरुद्ध ब्राह्मण-धर्म का विद्रोह बल पकड़ता जा रहा था। मगध-नरेश के मेनापति, सामंत आदि सर्वथा असंतुष्ट थे और कुचक्र का वातावरण तैयार हो रहा था। बृद्ध मेनापति के कान्यकुब्ज में वीरगति को प्राप्त हो जाने पर पुष्यमित्र सेनापति-पद पर आरुढ़ हुए और उनका प्रतापी आत्मज विदिशा का कुलपुत्र अग्निमित्र, जो अब तक निराश प्रेम और निरुद्देश्य साहसिकता का जीवन व्यतीत कर रहा था, खारवेल में लोहा लेने के लिए महानायक नियुक्त किया गया। खारवेल में भगवान् जिन की मूर्ति लौटाने के बहाने मगध-नरेश का आह्वान किया था, और भीरु तथा विलासी बृहस्पतिमित्र ने उसने गुप्त मंत्रि भी कर ली थी। पाटलिपुत्र में आतंक छाया हुआ था, नागरिकों में—विशेषकर धनिक वर्ग में—भगदड़ मची हुई थी। ये लोग राजगृह की पहाडियों में शरण ले रहे थे। यह तो कथा का बाह्य पक्ष है। कथा के अंतरंग पक्ष का संबंध इरावती से है। इरावती उदाचिन् पाटलिपुत्र की नगर-नर्तकी थी, जो अग्निमित्र के प्रेम में असफल होकर महानाल के मंदिर में देवदासी हो गयी थी। बृहस्पतिमित्र की दृष्टि उस पर आरंभ में ही थी। एक दिन महाकाल के देवता के मंदिर में देवता के सामने नृत्य-निरत इरावती की धर्म के नाम पर विलासिना का प्रचार करने के अपराध में बृहस्पतिमित्र ने भिक्षुणी होने का आदेश देकर बौद्ध विहार में भेज दिया। अग्निमित्र ने, जो उस समय बड़ा उपस्थित था, प्रतिरोध करने का प्रयत्न किया, परंतु इरावती ने स्वयं वदी बनने की उच्छा प्रकट की, और विहार में चली गयी। विहार में एक रात को पूर्णिमा के वैभव से उद्दीप्त होकर वह अनायास ही नाच उठी, और इन प्रकार मंत्र के नियम का उल्लंघन करने के अपराध में उसे विहार में भी हटकर अंत में बृहस्पतिमित्र के अंत पुर में आना पड़ा। इरावती के अतिरिक्त उपन्यास की दूसरी नारी-पात्र है वानिन्दी। वह गृह्य-मयी नारी नंद-वंश की कन्या है जो अग्निमित्र की महायत्ना में अपने पूर्वज नंदराज की निधि की कुंजी प्राप्त कर लेती है। रूप और जीवन में मय्य वानिन्दी दोनों ही शत्रु और अग्निमित्र पर आश्रित हैं। इन प्रमुख न्याय-मंत्रों के साथ निरंती हुई एक उपकथा और है जिसका संबंध श्रेष्ठ वनदल और उनकी न्याय मणिमाना से है। इन कथाओं के मूल धीरे-धीरे आपस में मगधित होने जा रहे थे, जो नर-राम के साथ घात-प्रतिघात करती हुई वे आगे बढ़ रही थीं कि अन्तर्मान नाग में बिलग गया,

और एक अत्यंत सघन, कुतूहलमय दृश्य के बीचो-बीच कथा की गति सहसा रुक गयी। संध्या के उपरांत बादलों के साथ-साथ रात्रि का अंधकार गहरा हो रहा है, वर्षा भी आरंभ हो गयी है। श्रेष्ठी घनदत्त के निवास-स्थान पर भोजनादि के उपरांत संगीत की गोष्ठी जमी हुई है, जिसमें तीन स्त्रियाँ हैं—कालिन्दी, इरावती तथा मणिमाला; और चार पुरुष हैं, स्वयं घनदत्त, अग्निमित्र, एक ब्रह्मचारी और एक सभ्रात आगतुक। यह आगतुक सगर्व अपनी वीणावादन-कला का प्रदर्शन कर रहा है, इतने ही में श्रेष्ठी-भवन को स्वस्तिक दल के सैनिक आकर घेर लेते हैं और सूचना मिलती है कि यह चौथा पुरुष—वीणाप्रवीण आगतुक—चक्रवर्ती खारवेल ही है। एक साथ खलबली मच जाती है। अग्निमित्र खारवेल की प्राण-रक्षा के लिए प्रतिश्रुत होता है।—बस, यही यक्ष्मा-पीडित मेधावी कलाकार की उगलिया काप जाती हैं और लेखनी रुक जाती है।

‘इरावती’ का आधार इतिहास-पुष्ट है। उसकी प्रायः सभी मुख्य घटनाओं और पात्रों के लिए ऐतिहासिक साक्ष्य वर्तमान हैं। प्राचीन भारत के इतिहास का निर्माण मुख्यतः पुराण, काव्य, शास्त्र, बौद्ध-जैन साहित्य तथा शिलालेखों के आधार पर हुआ है, और इन पर आश्रित स्मिथ, जायसवाल, त्रिपाठी तथा मजूमदार के इतिहास-ग्रंथ आज हमारे सामने हैं। डॉ० मजूमदार की धारणा है कि बृहस्पतिमित्र—जिसका संस्कृत रूप स्पष्टतया बृहस्पतिमित्र है—उन मित्र-राजाओं में से था जिन्होंने कदाचित् मौर्य-साम्राज्य के अश्व-पतन-काल में मगध पर राज्य किया था। डॉ० जायसवाल बृहस्पतिमित्र या बृहस्पतिमित्र को पुष्यमित्र का ही दूसरा नाम मानते हैं। प्राचीन भारत की पर्याय-नामों की प्रथा उस समय प्रचलित थी; जैसे चद्रगुप्त का नाम शशिगुप्त भी था। परंतु अनेक साक्ष्यों के आधार पर आज यह मत खंडित हो चुका है। प्रसादजी ने अंतिम मौर्य-सम्राट् बृहद्रथ का ही नाम बृहस्पतिमित्र माना है। उनके इस निष्कर्ष का आधार क्या है, यह कहना कठिन है; क्योंकि ‘इरावती’ के साथ उनका कोई ऐतिहासिक लेख सलग्न नहीं है। परंतु बृहद्रथ और बृहस्पतिमित्र की अभिन्नता में उन्हें संदेह नहीं था। पुराणों में बृहद्रथ को शतघन्वा या शतघनुष का पुत्र कहा गया है। ‘इरावती’ के बृहस्पतिमित्र के पिता का नाम भी शतघनुष ही है जिसकी मृत्यु का समाचार महाकाल के मंदिर में प्राप्त होता है। बौद्ध राजाओं के नाम मित्र पर प्रायः रहते थे। अशोक की पुत्री का ही नाम सधमित्रा था। सधमित्र, धम्म या धर्ममित्र नामों का उस युग में प्रचार था जो प्रायः धार्मिक उपाधि के रूप में ही प्रयुक्त होते थे। इसी प्रकार के किसी साक्ष्य या तर्क के आधार पर प्रसादजी ने बृहद्रथ और बृहस्पतिमित्र को अभिन्न माना है। दूसरा पात्र है खारवेल जो इतिहास में कलिंग-नरेश चक्रवर्ती खारवेल के नाम से प्रसिद्ध है। पुरी में हाथीगुफा के शिलालेख में महामेघवाहन खारवेल के पराक्रम की प्रशस्ति मिलती है। उसने मगध-नरेश बृहस्पतिमित्र को हराकर अशोक की कलिंग-विजय का प्रतिशोध लिया था और मगध के राजा नद द्वारा अपहृत जैन तीर्थंकर की मूर्ति उससे छीन ली थी। ‘इरावती’ में इस घटना का स्पष्ट उल्लेख है, भेद केवल इतना ही है कि यह मूर्ति जिन मूर्ति है और अपहर्ता नंदराज न होकर सम्राट् अशोक हैं। इतिहास में अशोक की कलिंग-विजय का ही उल्लेख

है; किसी नदराजा के विषय में ऐसा उल्लेख नहीं है। इसीलिए प्रसादजी ने यह संशोधन कर दिया है। या फिर संभव है उन्हें इसका आधार किसी अन्य ग्रंथ में मिला हो। पुष्यमित्र और अग्निमित्र क्रमशः ब्राह्मण-राजवंश शुंग के प्रथम तथा द्वितीय सम्राट् हैं। इतिहास के अनुसार पुष्यमित्र बृहद्रथ का सेनापति था, जिसने प्रतिज्ञा-दुर्वल मगध-नरेश का वध कर स्वयं राज्य-सत्ता हस्तगत कर ली थी। कालिदास के 'मालविकाग्निमित्र' का नायक अग्निमित्र उसका पराक्रमी पुत्र था। 'इरावती' में पुष्यमित्र बृद्ध सेनापति की मृत्यु के उपरांत पदारूढ होता है और धीरे-धीरे शक्ति-अर्जन कर रहा है, जिससे अनुमान होता है कि इतिहास-प्रसिद्ध घटना के लिए भूमिका प्रस्तुत हो रही है। अब दो पुरुष पात्र—ब्रह्मचारी और घनदत्त तथा तीन नारी-पात्र इरावती, कालिन्दी और मणिमाला रह जाते हैं। इनमें घनदत्त और उसकी पत्नी मणिमाला जैसे श्रेष्ठी और श्रेष्ठी-पत्नियाँ उस युग के घनिक वर्ग के प्रतिनिधि हैं; वे व्यक्ति न होकर कदाचित् वर्ग-प्रतिनिधि हैं। इसी प्रकार कालिन्दी जैसी राजकुमारियों का अस्तित्व भी उस युग में सहज कल्पनीय है जो अपने पद-च्युत वंश का प्रतिशोध लेने के लिए राजनीतिक कुचक्रों में सत्रिय भाग लेती थी। अब शेष रहे दो पात्र: ब्रह्मचारी और इरावती; इरावती उपन्यास की नायिका है और ब्रह्मचारी के हाथों में उपन्यास की कथा का मूल उद्देश्य-सूत्र है।

इरावती का स्पष्ट उल्लेख 'मालविकाग्निमित्र' में है, वह सम्राट् अग्निमित्र की दूसरी रानी है। नाटक में वह गौण पात्र है और केवल दो बार उपस्थित होकर मालविका के विरुद्ध अपने ईर्ष्या-ज्वलित असयत स्वभाव का परिचय देती है। प्रसादजी ने यह नाम तो निस्संदेह यही से लिया है, और बहुत संभव है इरावती ऐतिहासिक पात्र ही रही हो, क्योंकि 'मालविकाग्निमित्र' की कथा निश्चय ही कालिदास के बहुत-कुछ समसामयिक इतिहास पर आधारित है। परंतु चरित्र का विकास प्रसाद ने सर्वथा स्वतंत्र रूप में किया है। कहा कालिदास की ईर्ष्यान्व गरिमाहीन उगवती और कहा प्रसाद की सयम, सस्कार तथा कला से अलंकृत इरावती, उग दृष्टि में यह मालविका के अधिक निकट है। परंतु वास्तव में ये दोनों पात्र—इरावती और ब्रह्मचारी व्यक्ति तथा वर्ग दोनों से भी ऊपर प्रवृत्ति के प्रतीक हैं। उगवती भारत के प्राचीन वैभव की कला-प्रवृत्ति की प्रतीक है। उस युग में पुरु-मुदरी के वरण की प्रथा प्रचलित थी ही। ब्रह्मचारी तेजस्वी ब्राह्मण-दर्शन का प्रतीक है जो बौद्ध धर्म के विरुद्ध फिर शक्ति-संचय कर रहा था। काव्य-मनोविज्ञान की दृष्टि में उगवती राग-विगम में पुष्ट प्रसादजी की कला-दृष्टि की, और ब्रह्मचारी उनके उस स्वस्थ जीवन-दर्शन का प्रतीक है, जो उपभोग और संयम का पूर्ण समन्वय-रूप है। प्रसाद का त्रष्टा तन्त्राकार आत्मनि-व्यंजन के लिए ऐसे दो पात्रों की मृष्टि सर्वत्र करता रहा है। उन पात्रों को भी ऐतिहासिक ही मानना चाहिए; क्योंकि इनका अस्तित्व चाहे तथ्यपूर्ण न हो परंतु नान्य-परक अवश्य है, अर्थात् इनका यह विशेष नाम या रूप चाहे न रहा हो, परंतु वे उस युग-विशेष की प्रवृत्तियों के प्रतीक हैं जिनमें संदेह नहीं। उनका अन्तिम अंतर्धान में कोई विशेष लाभ न होता हो, परंतु युग का इतिहास जगाने के ये अमोघ माध्यम हैं। ये

तथ्य-सकलन में सहायक न होकर वातावरण तैयार करते हैं, और ऐतिहासिक कथाओं में घटनाओं और नामों की अपेक्षा वातावरण का महत्त्व कहीं अधिक है; क्योंकि इतिहास की आत्मा नामों और घटनाओं में न रहकर वातावरण में ही निहित रहती है। प्रसादजी की ऐतिहासिक दृष्टि इस सत्य से परिचित थी। उन्होंने शिक्षालयों के लिए लिखे हुए इतिहास-ग्रंथों पर निर्भर न रहकर काव्य, शास्त्र तथा पुरातत्त्व-संबंधी अभिलेखों के अध्ययन-मनन द्वारा प्राचीन भारत की आत्मा में प्रवेश कर उसके संस्कार अपनी आत्मा में रमा लिये थे। उनकी रोमानी सृजनात्मक प्रतिभा और प्राचीन भारत की आत्मा में इस प्रकार तादात्म्य स्थापित हो गया था। इसीलिए वातावरण की सृष्टि में उन्हें सहज दक्षता प्राप्त थी। प्राचीन युग की प्रवृत्तियों का जीवत वर्णन, प्राचीन नाम-उपाधियाँ, प्रथा-रीतियाँ, प्राचीन वाङ्मय के पारिभाषिक शब्दों से संपन्न उनकी संस्कृत-निष्ठ भाषा—सभी का इसमें विचित्र योग रहता था; परंतु यह यात्रिक क्रिया नहीं थी। इन तत्त्वों के संयोजन-मात्र से युग का इतिहास नहीं जगाया जा सकता। इतिहास की आत्मा को जगाने के लिए अपनी आत्मा में ही उसे रचाना पड़ता है। प्रसाद की ऐतिहासिक कला का यही रहस्य था। इस दृष्टि से 'इरावती' उनकी और सभी कृतियों से भी अधिक सफल है। वास्तव में इस अपूर्ण कथा का सबसे उज्ज्वल पक्ष यही है। शतघनुष, बृहस्पतिमित्र, पुष्यमित्र, खारवेल, अग्निमित्र, इरावती, कालिन्दी, घनदत्त, मणिमाला, उत्पला आदि व्यक्तियों के नाम; कलिंग, विदिशा, रोहिताश्व, राजगृह, मुदगिरि, कुक्कुटाराम आदि स्थानों के नाम; उधर चक्रम, उपोसथागार, महास्थबिर, श्रामणेरी, सघाटी जैसी बौद्ध धर्म-संबंधी शब्दावली; तथा महामात्य, सधि-विग्रहिक, महादण्डनायक, गुल्म सबूश राजनीति के शब्द—प्राचीन हिंदू भारत का वातावरण उपस्थित करने में अत्यंत उपयोगी सिद्ध होते हैं। और फिर प्रसाद अपने उन अतः स्थित संस्कारों की प्रेरणा से रोमानी कल्पना द्वारा प्राचीन रीति-नीति, उत्सव आदि का इतना सटीक अनुभूति-प्रवण वर्णन करते हैं कि समस्त वातावरण जगमग हो उठता है।

देश-काल या वातावरण के अतिरिक्त उपन्यास के तीन प्रमुख तत्त्व और हैं : कथा-वस्तु, चरित्र-चित्रण और उद्देश्य अथवा आधारभूत जीवन-दर्शन। अपूर्ण उपन्यास के इन तीनों तत्त्वों के विषय में कथित के आधार पर कथनीय का अनुमान भर लगाया जा सकता है। जहाँ तक कथावस्तु का संबंध है, 'इरावती' में प्रसादजी की कला के इस दुर्बलतम अंग ने आश्चर्यजनक प्रगति की है। प्रसाद की कथा-वर्णन शैली का—उनके नाटकों, उपन्यासों तथा महाकाव्य सभी में—यह प्रमुख दोष है कि दार्शनिक विश्लेषण और रम्य कल्पना-विलास के आवर्तों में उलझकर कथा गतिरुद्ध हो जाती है, या ऋजु विकास-पथ छोड़कर इधर-उधर फैल जाती है। 'इरावती' में प्रसादजी ने आरंभ से ही समय से काम लिया है और कथा के सूत्रों को कस कर हाथ में रखा है। 'इरावती' के १०८ पृष्ठों में वर्णित घटनाओं में पूर्ण अन्विति है। मुख्य ऐतिहासिक कथा का सूत्र अभी बृहस्पतिमित्र के हाथ में है परंतु धीरे-धीरे पुष्यमित्र के हाथ में आता जा रहा है। दूसरी कथा का सूत्र कालिन्दी के हाथ में है और तीसरी का कदाचित् घनदत्त के।

नायक और नायिका अग्निमित्र और इरावती अभी घटनाओं के भोक्ता-रूप में आगे उठ रहे हैं; नियता और कर्ता दूसरे ही हैं। अभी तक इनके चरित्र की रेखाओं में उभार और रंगों में भास्वरता नहीं आयी है। इनकी अपेक्षा पुण्यमित्र, ब्रह्मचारी, कालिन्दी तथा अपने ढंग से घनदत्त के चित्रों की रेखाएँ अधिक पुष्ट हैं। कालिन्दी का चित्र सबसे अधिक भास्वर है। उद्देश्य की दृष्टि से 'इरावती' में बौद्ध और आर्य (शैव) दर्शन का संघर्ष और आर्य-दर्शन की श्रेष्ठता का प्रतिपादन है। प्रसादजी की अपनी चिन्ताधारा में विवेकमूलक दुःखवाद और प्रवृत्तिमूलक आनन्दवाद का द्वंद्व आरंभ से लक्षित होता है। आरम्भिक नाटकों में—अज्ञातशत्रु आदि में—बौद्ध-दर्शन की विश्व-करुणा भावना के साथ समझौता करने की धोड़ी-भी प्रवृत्ति दृष्टिगत होती है, परंतु 'कामायनी' तक आते-आते वे शैव-दर्शन के आनन्दवाद को पूर्ण आग्रह के साथ स्वीकार कर लेते हैं। 'इरावती' में यह आग्रह और भी स्पष्ट हो जाता है।

(१) इस बौद्धिक दश के अवसाद को आर्य जाति से हटाने के लिए आनंद की प्रतिष्ठा करनी होगी।

(२) चारों ओर उजला-उजला प्रकाश जैसा, जिसमें त्याग और ग्रहण अपनी स्वतंत्र सत्ता अलग बना कर लड़ते नहीं। विश्व का उज्ज्वल पक्ष अघात की भूमिका पर नृत्य करता-सा दीख पड़े, सबको आलिंगन करके आत्मा का आनंद स्वस्थ, शुद्ध और स्ववश रहे, यह स्थिति क्या अच्छी नहीं। × × × कहीं अशिव नहीं, सर्वत्र शिव ! सर्वत्र आनंद !

यह वास्तव में प्राचीन शैव-दर्शन का नवीन प्रगतिशील चिन्ताधारा के अनुकूल पुनराख्यान है। प्रसादजी के अनुसार इस युग की अथवा किसी भी युग की जीवन-समस्या का यही समाधान है जो अपनी चिरंतनता में आधुनिक और आधुनिकता में चिरंतन है।

उपन्यास का पाठ समाप्त करते-करते अनेक करुण जिज्ञासाएँ मन में उद्बुद्ध होने लगती हैं—विलासी बृहस्पतिमित्र का अंत कैसा हुआ ? पुण्यमित्र और अग्निमित्र का क्या हुआ ? इरावती और कालिन्दी की जीवन-नीका अंत में किस तट में जाकर टकराया ? अग्निमित्र और इरावती के असफल प्रेम का क्या परिणाम हुआ ? उनमें से कुछ का समाधान तो इतिहास ही कर देता है। उदाहरण के लिए, बृहस्पतिमित्र का वध कर पुण्यमित्र सत्तास्टव हुआ। अग्निमित्र का जीवन भी वैयक्त्तिक आशा-निराशाओं से उद्वेलित होता हुआ उत्कर्ष के पथ पर आगे बढ़ा होगा और उधर अनेक आंचनों को पार कर इरावती ने भी अग्निमित्र के विजाल वध पर विश्राम लिया होगा। किंतु कालिन्दी !—उसकी प्रवृत्ति में इतना वेग है कि अनंत में कदाचित् आत्मघात में ही उसका अंत हुआ हो। इस प्रकार की अनेक करुण-मधुर कल्पनाएँ मन में जगती हैं और दिनकर की ये पक्षितियाँ एक निःश्वस के समान जनायाम ही फिर निरान्त जाती हैं :

गीत-अगीत कौन मुंदर है ?

‘त्यागपत्र’ और ‘नारी’

प्रेमचंदजी के सभी उपन्यास हिंदी की मूर्धा पर आसीन होने योग्य नहीं हैं। ‘गोदान’ उनकी सबसे महत्त्वपूर्ण कृति है। उसके अतिरिक्त ‘ग़बन’, ‘सेवासदन’, ‘रगभूमि’ आदि में भी बहुत-कुछ है जो अमर रहेगा। हिंदी में इनसे टक्कर लेने वाले उपन्यास बहुत नहीं प्रकाशित हुए। जो हुए वे उगलियों पर गिने जा सकते हैं, जैसे ‘त्यागपत्र’, ‘नारी’, ‘चित्रलेखा’ ‘शेखर’ इत्यादि।

समय और सुविधा को देखते हुए मैं यहाँ श्री जैनेन्द्रकुमार के ‘त्यागपत्र’ और श्री सियारामचरण गुप्त के ‘नारी’ उपन्यासों को लूंगा। ये दोनों उपन्यास मुझे काफी प्रिय हैं। इनमें कुछ इस प्रकार की समता और विषमता है जो तुलनात्मक अध्ययन को रोचक और उपयोगी बना देती है।

‘त्यागपत्र’ और ‘नारी’ दोनों ही में एक नारी की कहानी है। ‘त्यागपत्र’ एक-मात्र मृणाल की व्यक्तिगत कहानी है, और ‘नारी’ जमुना की। मृणाल और जमुना दोनों के ही व्यक्तित्वों के मूल में अतृप्ति है, दोनों ही हमारे सम्मुख एक अभुक्त वासना लिए आती हैं। मृणाल के तो जीवन का ही आरम्भ इस अतृप्ति से होता है। उसके माता-पिता नहीं हैं। भाई का स्नेह उनके स्नेह की कमी को भर नहीं पाता। उसको स्नेह की झलक एक दूसरे व्यक्ति से मिलती है, पर मिलने के साथ ही वह एक तीखा घाव छोड़कर सदा के लिए मिट जाती है। भावज की कठोर ताड़ना उस अभ्रभाव की अग्नि को और भी भड़काती है, और अंत में उसका बेमेल विवाह एवं पति की यत्रणाएँ इस जीवन-व्यापी अतृप्ति में पूर्ण आहुति बन जाती हैं। इस प्रकार वासना पूर्णतः अभुक्त और अतृप्त रहकर उसके जीवन में एक अद्भुत गति और शक्ति का संचरण करती है। जीवन के मध्याह्न तक तो उसे इस वासना के संस्कार का उचित माध्यम नहीं मिल पाता और वह एक उद्दाम तीव्रता लिए झुलसती और झुलसाती—जीवन को मानो चीरती हुई—भटकती रहती है। बीच में वह पातिव्रत की बात करती है, अपने पति के साथ समझौते का प्रयत्न करती है, एक अत्यंत निकृष्ट व्यक्ति—कोयले वाले—के साथ समता का खेल करती है, पत्नी-धर्म के निर्वाह का दावा करती है। पर यह सब कुछ जैसे एक तीखा व्यंग्य है। सचमुच चारों ओर से नकार प्राप्त कर मृणाल का जीवन ही तीव्र व्यंग्य बन गया है।

जमुना का व्यक्तित्व व्यंग्यमय नहीं है। कारण यह है कि उसमें आरंभ से ही निषेध और स्वीकृति का मिश्रण रहा है। उसको चारों ओर से नकार ही नहीं मिला।

आरंभ में पति का मुक्त प्रणयदान, उसके चले जाने पर स्वसुर का स्निग्ध वात्सल्य, और उनके मरने के बाद हल्ली के स्नेह में उसे जीवन की मधुर स्वीकृति भी मिली है। इसके साथ ही बाद में पति की उपेक्षा में, गाववालों के—विशेषकर चौधरी के—कटु व्यवहार में उसे तिरस्कार भी मिला है। परंतु कुल मिलाकर वास्तव में यह नकार उस स्वीकृति से कहीं हल्का बैठता है। इसीलिए जमुना कई बार विचलित होकर भी विश्वास नहीं खो पाती—जीवन की स्वीकृति का अपमान नहीं कर पाती। जीवन की चरम परिणति में भी—जब वह पति का ध्यान छोड़कर एक दूसरे व्यक्ति को ग्रहण करने का निश्चय कर लेती है—वह जीवन को स्वीकार ही करती है, उसका निषेध नहीं करती। उसके जीवन में अतृप्ति है। उसकी वासना प्रणय के अभाव में अतृप्त और अभुक्त रहती है। परंतु उसके साथ ही उसको व्यक्त और तुष्ट करने का साधन भी तो पुत्र-रूप में उसके पास है। वह गृहिणी है। गृहस्थ-जीवन की मर्यादा का भी, जिसके समतल गमले में हल्ली-जैसा सुंदर पौधा पनप रहा है, उसकी वासना पर अधिकार है। इसलिए उसके व्यक्तित्व में मृणाल की-सी तीव्रता और गति नहीं रह गयी, परंतु विश्वास की प्रशान्त गभीरता उसमें है। मृणाल यदि लैम्प की प्रखर लौ है जिसमें प्रकाश के साथ विषाक्त धुआ भी है तो जमुना धूत का स्निग्ध दीपक है जिसमें प्रकाश चाहे हल्का हो पर धुआ बिल्कुल नहीं है।

इन दोनों पात्रों के व्यक्तित्वों के अनुसार ही दोनों उपन्यासों के मूल प्रश्नों में भी साम्य है।

इन दोनों रचयिताओं की विचारधारा की एक दिशा है। दोनों ही दार्शनिक या सामाजिक शब्दावली में गांधी-नीति में, और मनोविश्लेषण की शब्दावली में आत्म-पीडन में विश्वास करते हैं। दोनों ही एक स्वर में कह उठते हैं -

“सचमुच जो शास्त्र से नहीं मिलता वह ज्ञान आत्म-व्यथा में मिल जाता है।”—त्यागपत्र

“लोग ऊपर-ऊपर देखते हैं कि इसे दुःख है। किसी को दुःख ही दुःख हो तो वह जिंदा कैसे रहे ? आज तो पूरा उपाय करने की सोच ली है। आनंद इसमें भी है।”—नारी

और अधिक स्पष्ट किया जाए तो वास्तव में इस दृष्टिकोण का निर्माण अहिंसा के आधार पर काम की स्वीकृति के द्वारा हुआ है।

दोनों उपन्यासों में आत्मव्यथा में जीवन की शक्ति का मूल स्रोत माना गया है। कष्ट के कारणों से घृणा न करते हुए, कष्ट की अनिवार्यता से त्रास न खाकर उसमें आनंद की भावना करना अहिंसा है, और अहिंसा यह सिखाती है कि अभुक्त वासना का वितरण करना ही उसकी सफलता है। मृणाल अंत में जाकर इसी उपचार को ग्रहण करने में अपनी मुक्ति समझती है। जमुना में यह भावना प्रारंभ से ही वर्तमान है। परंतु दोनों के दृष्टिकोणों में एक अंतर है—‘नारी’ की विचारधारा में समाज-नीति की मर्यादा का रक्षण है, परंतु ‘त्यागपत्र’ में यह बात नहीं है। जमुना के दृष्टा ने इस बात का ध्यान रखा है कि दूसरे व्यक्ति को ग्रहण करने में भी वह समाज-नीति

का उल्लंघन न कर पाए। जमुना जिस वर्ग की नारी है, उसमें पुनर्विवाह या दूसरा घर बसा लेना जायज है। इसके विपरीत 'त्यागपत्र' में सामाजिक मानों की अंतिम स्वीकृति नहीं है। पति के होते भी मृणाल अपने प्रति सद्ब्यवहार करने वाले व्यक्ति को शरीर-समर्पण कर बैठती है और उत्तेजना में आकर नहीं, ठंडे मस्तिष्क से। जैनेन्द्रजी नीति की चहारदीवारी को तोड़ जीवन में प्रवेश करना शायद आत्म-कल्याण के लिए उचित समझते हैं, परंतु सियारामशरणजी समाज की मर्यादा-भंग करना अयस्कुर नहीं मानते।

दोनों उपन्यासों के मूल प्रश्नों को ऋजु शैली से समझिए :

सबसे पहले दो नारियाँ अपने जीवन का सघर्ष लेकर हमारे सामने आती हैं और हमारे मन में प्रश्न उठता है कि नारी-जीवन की मुक्ति किस में है—विवाह की मर्यादा में, या प्रवृत्ति के उपभोग में? प्रत्यक्ष रूप में यही धारणा होती है कि सियारामशरणजी प्रवृत्ति को स्वीकार करते हुए भी विवाह के पक्ष में हैं और जैनेन्द्रजी समाज-मर्यादा का आदर करते हुए भी प्रवृत्ति के ही समर्थक हैं। पर यह तो हमारे अध्ययन की पहली मजिल है। 'त्यागपत्र' और 'नारी' का मूल प्रश्न अभी हमारे हाथ नहीं आया। अभी और आगे चलना है और उसके लिए हमें मृणाल और जमुना के व्यक्तित्वों के पार देखना पड़ेगा क्योंकि 'त्यागपत्र' और 'नारी' स्पष्टतः ही सामाजिक समस्या के उपन्यास नहीं हैं। उनका—विशेषकर 'त्यागपत्र' का—संबंध मानव-जीवन के मौलिक प्रश्न से है : जीवन की मुक्ति क्या है?

'त्यागपत्र' के साथ यह विशेषता लगा देने का अर्थ यह है कि 'नारी' में पाठक की दृष्टि उसके सामाजिक समस्या वाले पहलू पर अपेक्षाकृत अधिक ठहरती है। मृणाल की अपेक्षा जमुना समाज की इकाई ज्यादा है, उसके जीवन में सामाजिक समस्या भी थोड़ा-बहुत महत्त्व तो रखती ही है। लेकिन फिर भी यह पहली मजिल आपको पार करनी ही होगी, तभी आप इन उपन्यासों की अंतर्धारा में प्रवेश कर सकेंगे। यहाँ आकर मृणाल और जमुना उपलक्ष्य बन जाते हैं—समाज तथा पुरुष और नारी के आवरणों को पार कर जैसे ये दोनों शुद्ध व्यक्ति रह जाते हैं और जीवन का समाधान ढूँढ़ने में व्यस्त दिखाई देते हैं। विधान या प्रवृत्ति?—यह इनका मूल प्रश्न है और यही सामाजिक मानव का चिरंतन प्रश्न भी है।

जैसा मैंने ऊपर कहा, जैनेन्द्रजी विधान का साधारण रूप में आदर करते हुए भी अंतिम परिणति पर पहुँचकर उसका निषेध कर देते हैं। सर एम० दयाल का त्यागपत्र पर सही करना स्पष्ट रूप में जैनेन्द्रजी का विधान के निषेध पर सही करना है। वह महसूस करते हैं : "कहीं कुछ गड़बड़ है। कहीं क्यों? सब गड़बड़ ही गड़बड़ है। सृष्टि गलत है। समाज गलत है" इसमें तर्क नहीं है, सगति नहीं है, कुछ नहीं है। इसे जरूर कुछ होना होगा, जरूर कुछ करना होगा।"

आगे एक प्रश्न उठता है—'पर क्या... आ?' यहाँ आकर अधिकांश संक्रांतिकाल के विचारकों की भाँति वे घबराकर रुक जाते हैं। परंतु उनकी आस्था, जिसका पोषण गांधी-नीति के प्रभाव में हुआ है, उनकी मदद करती है; और वे अहिंसा या

तपस्या में जीवन का समाधान मान लेते हैं—यद्यपि वह पूर्णतः उनके घट में उतर जाता है, इसमें मुझे संदेह है। उनके पास एक यही उत्तर है और यही उत्तर सियारामशरणजी के पास भी है। दोनों का प्रश्न एक है, उत्तर भी एक है, परन्तु क्रिया भिन्न है।

सियारामशरणजी को जीवन-विधान की गड़बड़ का इतना तीखा अनुभव नहीं होता, लेकिन वे उस पर संदेह अवश्य करते हैं। उसको तोड़ने का लोभ भी उनको कम नहीं होता है—करीब-करीब तोड़ ही देते हैं—लेकिन अंत में उन्हें उसी की ओर लौटना पड़ता है। वे मानो इस प्रकार सोचते हों—पीड़ा जीवन में अनिवार्य है, उसी में आनंद की भावना कर लेना जीवन का समाधान प्राप्त कर लेना है, और प्रवृत्ति के बधन की पीड़ा ही सच्ची पीड़ा है।

इस प्रकार आत्म-पीड़न की फिलॉसफी में विश्वास रखने वाले ये लेखक दो विभिन्न क्रियाओं द्वारा जीवन का समाधान ढूँढ निकालते हैं—जैनेन्द्रजी विधान से युद्ध करते हुए और सियारामशरणजी प्रवृत्ति से लड़ते हुए।

दृष्टिकोण का यही अंतर दोनों व्यक्तियों के अंतर को स्पष्ट कर देता है। प्रवृत्ति के समर्थक जैनेन्द्रजी का अहं स्वभावतः ही अधिक बलिष्ठ और तीखा होना चाहिए, उधर विधान में आस्था रखने वाले सियारामशरणजी में अधिक आत्मनिषेध होना उतना ही स्वाभाविक है। दोनों व्यक्तियों का जीवनादर्श एक है—पूर्ण अहिंसा की स्थिति प्राप्त कर लेना, अर्थात् अपने अहं को पूर्णतः धुला देना। इस साध्य के लिए सियारामशरणजी की साधना अधिक हार्दिक है, नैतिक दमन का अभ्यास उनको अधिक है, और उनका अहं सचमुच बहुत काफी घुल चुका है। अहिंसा बहुत-कुछ उनके व्यक्तित्व का अंग बन चुकी है। इसके विपरीत जैनेन्द्र का अहं अब भी इतना सजग और पैना है कि उनकी सादगी, विनम्रता और सरलता को चीरता हुआ क्षण-क्षण सामने आ जाता है। इसीलिए अपने प्राप्य के लिए उनको सियारामशरण की अपेक्षा अधिक संघर्ष करना पड़ता है। उनके जीवन में संघर्ष अधिक है, ठीक उतना ही अधिक जितना मृणाल के जीवन में जमुना की अपेक्षा। सियारामशरणजी में हृदय का अंश अधिक है, वे अधिक आस्तिक हैं। जैनेन्द्रजी में बुद्धि की तीव्रता है, अतएव उनके मन में संदेह का संघर्ष अधिक है। इसीलिए जैनेन्द्र अधिक व्यक्तिवादी हैं—सियारामशरणजी में सामाजिकता की भावना अधिक है। सियारामशरणजी के लिए अहिंसा का आदर्श कुछ सीमा तक प्राप्त भी है, परन्तु जैनेन्द्रजी के लिए अभी वह एक प्राप्य-मात्र है। उनकी जागरूक मेधा और उसमें भी अधिक जागरूक ग्रहकार स्वभाव से ही अहिंसा के आत्म-निषेध के प्रतिकूल हैं। इसीलिए उनको उसके प्रति आग्रह अधिक है। यही कारण है कि उनके उपन्यास में संघर्ष तीखा और सशक्त है।

मेरी अपनी धारणा यह है कि साहित्य की शक्ति और तीव्रता उसके स्रष्टा के अहं की शक्ति और तीव्रता के अनुसार ही होती है। दुर्बल अहं, अथवा किसी भी कारण से दबा हुआ अहं, यहाँ तक कि घुला हुआ अहं भी, आद्रता की ही सृष्टि कर पाता है, शक्ति की नहीं। निदान ‘त्यागपत्र’ में जहाँ तीव्रता है वहाँ ‘नारी’ में

आर्द्रता है।

शैली में भी दोनों का वही संबंध है जो उनके व्यक्तित्व में—यानी 'त्यागपत्र' की शैली में तीखापन और वक्रता है, 'नारी' की शैली में कोमलता और सरलता है। 'त्यागपत्र' की कहानी जैसे दिल और दिमाग को चीरती हुई आगे बढ़ती है, 'नारी' की कहानी को सुनकर जैसे पीड़ा मधुर-मधुर घुल उठती है। 'त्यागपत्र' की शैली में कठोर निर्ममता है। उसके कुछ क्षणों की निर्ममता तो असह्य है। अगर आपके सामने कोई व्यक्ति मुझ की रगत को बिगाड़ता हुआ तकलीफ के साथ जहर पीता हो तो आप कैसा महसूस करेंगे ? और अगर यही व्यक्ति बिना किसी प्रकार के भाव-परिवर्तन के गभीरता के साथ जहर को गट-गट कर जाए, तो आपको कैसा लगेगा ? मृणाल की कुछ आत्म-यंत्रणाएं ऐसी ही हैं। इसके विपरीत नारी की शैली में घरेलू स्निग्धता है। जमुना आत्म-व्यथा में विश्वास करती हुई भी अपने प्रति स्निग्ध और करुण है। अतएव 'नारी' की कहानी में कोमल-स्निग्ध गति है। उसमें हृदय को स्पर्श करने वाले स्थल अनेक हैं, हृदय को चीरने वाले स्थल नहीं हैं। 'नारी' की यह करुण कहानी हल्ली के बाल-सुलभ क्रिया-व्यापारों से मन बहलाती हुई धीरे-धीरे आगे बढ़ती है—यहां तक कि कहीं-कहीं इसकी गति मंद पड़ जाती है और पाठक सोचता है कि हल्ली के ये खेल और मुकदमे कुछ कम होते तो अच्छा था क्योंकि कहीं-कहीं वे कहानी को उलझा देते हैं। 'नारी' की कहानी का यह दोष उसके प्रभाव में बाधक होता है।

इन दोनों कहानियों की गठन में एक-एक स्थल ऐसा मिलता है जहां पाठक का मन रुककर उसकी स्वाभाविकता पर संदेह कर उठता है।

'त्यागपत्र' में जब मृणाल पति के घर से निकलकर एक कोयले वाले को ग्रहण कर लेती है तो शायद अनेक पाठकों की भांति मेरा मन भी पूछ उठता है—क्या एक शिक्षित मध्यवर्गीय बाला के लिए वह स्वाभाविक है ? क्या वह अपने पैरों पर नहीं खड़ी हो सकती थी, जैसा कि उसने बाद में कुछ दिन के लिए किया ? और अगर उसे किसी पुरुष के सहारे की ही आवश्यकता थी तो क्या कोयले वाले की अपेक्षा अच्छे चुनाव की गुंजाइश नहीं थी ? यह संदेह एक बार जरूर उठता है। लेकिन इसका समाधान प्राप्त कर लेना भी समझदार पाठक के लिए असंभव नहीं है। मृणाल के व्यक्तित्व में बुद्धि और संवेदना की प्रखरता के कारण एक असाधारणता है। अतएव एक साधारण मध्यवर्ग की युवती को दृष्टि में रखकर उसके व्यवहार की समीक्षा करना गलत होगा। जीवन में नकार पाकर उसका स्वभाव से ही संवेदनाशील मन अतिशय संवेदनाशील हो गया है। बस उस आखिरी घंके से यह एक बार कुछ समय के लिए समग्रतः डूब जाता है। ऐसी स्थिति में चुनाव का प्रश्न ही नहीं उठता—उस समय पर अहसान करने वाला पहला पुरुष बड़ी आसानी से कुछ समय के लिए तो उसके जीवन में प्रवेश कर ही सकता है। बड़े-बड़े करोड़पतियों की स्त्रियां फकीरों के साथ भाग जाती हैं ! और मृणाल के साथ तो यह स्थिति मानसिक विवशता के अतिरिक्त चैलेंज का परिणाम भी हो सकती है ! शरत् के पाठक को इस प्रकार के पात्रों को ग्रहण करने में कोई कठिनाई नहीं होगी।

‘नारी’ में भी एक स्थल सदेहप्रद है। ज्यो ही जमुना की कहानी अंतिम स्थिति पर पहुँचती है, हल्ली का एक साथी हीरा, सिर्फ हल्ली से बदला लेने के लिए, जमुना के पति को एक ऐसा पत्र लिख देता है कि सारा खेल बिगड़ जाता है। यह पत्र इतना कौशलपूर्ण है कि इसको हीरा-जैसा छोटा बालक तभी लिख सकता था जब सियारामशरणजी इबारत बोलते गये होते। माना कि यह घटना जमुना के व्यक्तित्व-विकास में प्रत्यक्ष रूप से बहुत महत्वपूर्ण नहीं है, परंतु कथा के विकास में इसका महत्व असंदिग्ध है। इसकी त्रुटि कथा-शिल्प की एक त्रुटि है। इसका समाधान मुझे बहुत सोचने पर भी नहीं मिल पाया।

यही आकर जैनेन्द्रजी और सियारामशरणजी की शैली का एक और अंतर स्पष्ट हो जाता है—जैनेन्द्रजी अपनी शैली के प्रति जागरूक हैं प्रभाव को तीव्र करने के लिए उन्होंने सचेत होकर कोशिश की है। उन्होंने इसीलिए संवेदना के मापक रूप में सर एम० दयाल की सृष्टि की है। वह प्रभाव को तीव्र करते जाते हैं और पारा धीरे-धीरे ऊपर चढ़ता जाता है। अंत में मृणाल की मृत्यु पर, जैसे ताप के सीमा पार कर जाने से यंत्र टूट जाता है, सर एम० दयाल जजी से इस्तीफा दे देते हैं। यह उपन्यास-शिल्पी का अद्भुत कौशल है। इसलिए जब कभी जैनेन्द्रजी सादगी में आकर टेकनीक या शिल्प से सर्वथा अबोध होने की बात करने लगते हैं तो हसी आ जाती है।

उधर सियारामशरणजी का लक्ष्य—कम-से-कम ‘नारी’ में—एक सीधी-सच्ची कथन-स्निग्ध कहानी ही रहा है। उन्होंने जागरूक होकर प्रभाव को तीव्र करने का प्रयत्न नहीं किया, या किया है तो इतने हल्के हाथों से कि वह लक्षित नहीं होता। उदाहरण के लिए आप वह स्थल ले सकते हैं जहाँ एक दूसरा व्यक्ति जमुना के जीवन में प्रवेश करता है और जमुना उसे समर्पण कर देती है। यह सब ऐसे होता है जैसे कुछ हुआ ही न हो। पाठक के मन में जमुना के जीवन का यह महत्वपूर्ण तथ्य इस प्रकार सरक जाता है कि वह बिल्कुल नहीं चौकता। इसके विपरीत आप मृणाल का समर्पण लीजिए। उसमें कितना व्यंग्य है, कितनी कचोट है, कितनी तीव्रता है। उसके जीवन का यह तथ्य पाठक के मन को चीरता हुआ, उसकी वृत्तियों को झनझनाता हुआ, प्रवेश करता है।

‘त्यागपत्र’ का कौशल अपनी विदग्धता के बल पर अपने मेधावी शिल्पी की दुहाई देता है, और ‘नारी’ का कौशल अपने को छिपाकर अपने स्नेहार्द्र शिल्पी की सिफारिश करता है।

सुखदा

हिंदी-उपन्यास के क्षेत्र में प्रेमचंद व्यक्ति नहीं, संस्था थे। उन्होंने अपने समय की सामाजिक और राजनीतिक चेतनाओं को युग-धर्म के दृढ़ आधार पर समन्वित किया। वे अपने सामाजिक-नैतिक व्यक्तित्व के बल पर हिंदी-उपन्यास पर कई दशाब्दों तक छाये रहे। परंतु उनके अतिरिक्त भी हमारे उपन्यास में काफी हैं, जो नगण्य नहीं हैं। स्थूल रूप से वर्तमान हिंदी-उपन्यास की प्रवृत्तियों का विभाजन इस प्रकार किया जा सकता है :

सबसे पहले तो प्रेमचंद से प्रभावित सुधारवादी सामाजिक-राजनीतिक उपन्यास आते हैं। फिर शरत् से प्रेरित व्यक्तिवादी उपन्यास हैं। तीसरा वर्ग प्रगतिवादी उपन्यासों का है जिनका आधार है साम्यवाद; यशपाल इस वर्ग के प्रमुख उपन्यासकार हैं। चौथे वर्ग को मनोवैज्ञानिक उपन्यास का नाम दिया जा सकता है। उसमें मनो-विश्लेषणशास्त्र और काम की समस्या को मूल आधार माना गया है। इस वर्ग में दो नाम प्रमुख हैं—अज्ञेय और इलाचंद्र जोशी। इनके अतिरिक्त ऐतिहासिक उपन्यासों की परंपरा भी अभी चल रही है, जिसके प्रतिनिधि हैं बृन्दावनलाल वर्मा।

जैनेन्द्रजी के उपन्यास दूसरे वर्ग में आते हैं जो प्रेमचंद के समय में ही प्रेमचंद की बहिर्मुखी प्रवृत्ति के विरुद्ध शरत् से प्रेरणा प्राप्त कर उठ खड़ा हुआ था। 'सुखदा' उनका नया उपन्यास है जो कोई पंद्रह वर्ष के बाद लिखा गया है। इस बीच जैनेन्द्रजी के मित्र और प्रशंसक कुछ निराश-से होने लग गये थे कि कदाचित् यही अकाल-वृद्धत्व है, पर 'सुखदा' ने यह शका निर्मूल कर दी है। उसकी एक बड़ी सफलता तो यही है। 'परख' के उपरांत 'सुनीता', फिर 'त्यागपत्र' और उसके बाद 'कल्याणी'—यह एक स्पष्ट क्रम था। 'परख' में किशोर भाव था; प्रतिभा क अकूर व्यक्त थे परंतु अपरिपक्वता भी थी ही; 'सुनीता' में यौवन है, सकोच कम हो गया है, आत्म-विश्वास तथा उत्साह और उसके साथ अपने प्रति सचेष्टता भी वर्तमान है। 'त्यागपत्र' में युवती प्रगल्भा हो गयी है—अभिव्यक्ति और गोपन दोनों में निपुण—इसलिए अधिक सफल, 'कल्याणी' की गंभीरता में वार्चक्य का आभास है। यह विकास-क्रम स्पष्ट था और स्वाभाविक भी। 'कल्याणी' के बाद जैनेन्द्रजी ने विचारात्मक निबंध और प्रश्नोत्तर लिखना शुरू कर दिया था, उसमें भी 'कल्याणी' के पाठक को कोई अप्रत्याशित बात नहीं प्रतीत हुई। क्या 'सुखदा' इसी क्रम में कल्याणी के बाद की रचना है? नहीं। उसमें ऐसा काफी कुछ है जो 'त्यागपत्र' से भी पहले का है; और कदाचित् यह ठीक

ही है कि उसका आरंभ पहले ही हुआ था ।

जैनेन्द्रजी के उपन्यासों में कहानी कवल निमित्त-मात्र होती है । 'सुखदा' में भी उसका उपयोग है, यद्यपि उसमें 'त्यागपत्र' और 'कल्याणों' की अपेक्षा घटनाएँ निस्संदेह ही अधिक हैं, झटके भी अधिक हैं और कहीं-कहीं कृतूहल की भी सृष्टि हुई है ।

सुखदा एक मनस्वी स्त्री है । उसका अहंकार तीखा है और आकांक्षाएँ प्रबल । उसका विवाह होता है मध्यम वर्ग के कात नामक व्यक्ति से, जो स्वभाव में उसके सर्वथा विपरीत है । पति की निरीहता और समर्पण-भाव उसके अहंकार को और भी उत्तेजित कर देते हैं और साधारण गृहस्थ जीवन की सकीर्ण सीमा में उसका मन धुटने लगता है । हठात् वह क्रांतिकारी दल से संपर्क स्थापित करती है जिसके नेता हैं हरिदा । उसी दल में एक सदस्य और भी है—लाल, जो मानो सुखदा की समस्या का उत्तर है । उसकी अधीर सक्रियता और आक्रमणशील स्वभाव निस्संदेह ही सुखदा को अपनी ओर बलपूर्वक आकृष्ट करता है । दल में लाल के प्रति ईर्ष्या और सदेह जगता है और सदस्य उसको मृत्युदंड देना चाहते हैं, परंतु हरिदा लाल का मूल्य जानते हैं और वे अनेक कारणों से दल भंग कर अपने को पुलिस के हाथ में सौंपने के लिए तैयार हो जाते हैं । उन पर पाच हजार का इनाम है । कात हरिदा के बालबधु हैं, वे तरह-तरह के नैतिक तर्क देकर अंत में कात को इस बात के लिए तैयार कर लेते हैं कि वह जाकर पुलिस में सूचना दे दें । कात निरीह भाव से यह सब-कुछ कर डालते हैं । हरिदा को बचाने का प्रयत्न करते हुए लाल दल के एक अन्य सदस्य प्रभात की गोली से मारा होता है और उनका विश्वासपात्र साथी डाकू केदार इस घर-पकड़ में पुलिस की गोली से मारा जाता है । लाल का क्या होता है, यह अज्ञात है; परंतु रहस्य का उद्घाटन होने पर सुखदा कात से सदा के लिए विदा ले लेती है । ऐहिक और आध्यात्मिक व्यथा से पीड़ित सुखदा क्षय-रोग का शिकार बनकर अंत में सैनेटोरियम पहुच जाती है जहाँ से वह पुनरवलोकन के रूप में यह कहानी लिपिबद्ध करती है । परंतु मैंने अभी कहा कि यह कहानी तो निमित्त-मात्र है । फिर तत्त्व क्या है ? 'सुखदा' में लेखक का मन घटनाओं में रमकर सुखदा के चरित्रोद्घाटन में ही रमा है । पाठक को भी रस घटनाओं से नहीं मिलता, मन के विश्लेषण से मिलता है । तो क्या मन का विश्लेषण ही इस उपन्यास का उद्देश्य है ! वास्तव में लेखक ने आरंभ से अंत तक उसको इतना अधिक महत्त्व दिया है कि साधारणतः इस प्रश्न के उत्तर में 'हां' कहने का लोभ हो जाता है । परंतु जैनेन्द्रजी को यह स्वीकार्य नहीं होगा । लेखक यदि तटस्थ कलाकार मात्र होता तो मन का विश्लेषण भर कर देना उसके लिए अलम् होता; किंतु जैनेन्द्रजी का उद्देश्य कला की निरुद्देश्यता नहीं हो सकता । उनके लिए कला एक विशिष्ट प्रेक्ष्य अर्थ की माध्यम है । यह प्रेक्ष्य अर्थ है अहं का उत्सर्ग । जीवन की सबसे बड़ी समस्या है अहं, और सबसे सफल समाधान है उसका उत्सर्ग । इस उत्सर्ग की विधि है आत्म-पीडन । सुखदा के जीवन की भी मूल समस्या उसका यही अहंकार है, जिसके उत्सर्ग के लिए वह अपने को हठात् पीडा की अग्नि में डाल देती है । साधारण पाठक को लगता है कि आखिर इससे बाहर आना क्या मुश्किल है ! थोड़ा विवेक और थोड़ी-

सी व्यावहारिक इच्छा-शक्ति उसे इस अग्नि-कुंड से निकाल सकती है; परंतु सुखदा वचना चाहे तब न ! या यो कहिये कि लेखक उसको बचने दे, तभी न ! सुखदा के लिए तो जैसे यह अग्नि-परीक्षा ही जीवन है। अपने को पीड़ा देकर ही वह अपने से त्राण पा सकती है। लेखक के लिए भी कदाचित् यही शरण-भूमि है। इसीलिए उसने इसे ही कला की चरम सिद्धि माना है। समूचे उपन्यास में आत्म-व्यथा की ही प्रेरणा है। केवल सुखदा ही नहीं, अन्य पात्र भी जैसे व्यापारपूर्वक अपने को घुलाकर या अपना निषेध करके ही प्राप्य की ओर बढ़ते हैं। गृहस्थ कात, संन्यासी क्रांतिकारी हरिदा, समाजवादी क्रांतिकारी लाल और डाकू केदार—सभी के जीवन की एक ही साधना है, अपनेपन का समर्पण। सभी पीड़ा को पाल रहे हैं। महादेवी की एक शक्ति है :

तुमको पीड़ा में ढूँढा, तुम में ढूँढूँगी पीड़ा।

सुखदा स्वयं और उसके सभी सहयोगी पात्र पीड़ा में ही मुक्ति ढूँढते हैं। क्रांतिकारी दल के नेता हरिदा जीवन-भर क्रांति का संगठन करने के उपरांत अंत में एक प्रकार से समर्पण ही कर देते हैं। हिंसात्मक सामाजिक क्रांति का प्रवक्ता लाल अपनी भौतिक मान्यताओं के बावजूद अपने जीवन में समर्पित होकर ही रहता है। हिंसाजीवी डाकू केदार का समर्पण इनसे कम नहीं है। ये तो अपने लिए और अपनी तरह सोचते भी हैं, केदार ने वह अधिकार भी छोड़ दिया है। कात की अक्षुब्ध निरीहता प्रश्न न रह कर, उत्तर ही बन गयी है। उसकी साधना में भी कितनी मूक पीड़ा है, यह गुप्त नहीं है। परंतु यह ठीक है कि वह कर्त्ता न रहकर भोक्ता-मात्र बन गया है। कथा की चरम घटना का भोक्ता भी वही है, वही सूचना देकर हरिदा को गिरफ्तार कराता है और पांच हजार का इनाम लेता है। यह घटना अपने-आप में इतनी रहस्यमय है कि पाठक के मन में आसानी से नहीं बैठती। कात के चरित्र के साथ भी उसकी संगति नहीं बैठती। क्या कात जैसा व्यक्ति इतना निस्तेज हो सकता है ! क्या कात, हरिदा का बाल-बधु, उनके आदर्शों से सक्रिय सहानुभूति रखने वाला व्यक्ति इतना असमर्थ हो सकता है कि एकदम हिप्नोटाइज होकर ऐसी भयंकर जघन्यता को अपने ऊपर ओढ़ ले ! हरिदा ने समर्पण क्यों नहीं कर दिया ! दल तो भंग हो ही गया था, रुपये की उसके लिए कोई सार्थकता नहीं थी, और फिर सिर्फ पांच हजार की रकम ! मान लीजिए उससे थोड़ा भौतिक लाभ भी हो, परंतु अपरिमेय नैतिक हानि को वह कैसे भर सकता है ! और यह नैतिक हानि केवल व्यक्ति की ही नहीं, समाज की भी है। हरिदा जैसे अध्यात्मदर्शी ने यह सब क्यों किया ? यह शका स्वाभाविक है, और इसका समाधान सहज नहीं है। परंतु मुझे लगता है मानो लेखक ने आत्म-पीड़ा को कसौटी मानकर ही इसका सचेष्ट प्रयोग किया है। शरीर का बलिदान भी अहंकार का पूर्ण उत्सर्ग नहीं है, सामाजिक स्वीकृति—'यश' के मद में व्यक्ति ऐसा हसते-हसते कर सकता है। शारीरिक मृत्यु सहा है, सामाजिक मृत्यु असहा ! हरिदा ने यश काय के लिए काया की बलि दे दी। लाल के व्यक्ति की तीव्रता अपने-आप में एक बड़ा नशा थी, परंतु कात ने विवश भाव से, बिना ऐनेस्थेसिया के, यह भयंकर ऑपरेशन करा लिया। इस बालबधु की गिरफ्तारी के लिए पुलिस में सूचना

देना और वह भी तब जबकि उस पर इनाम हो । इसकी केवल एक ही सार्थकता हो सकती है और वह यह कि लेखक ने इसे अहं के उत्सर्ग की कसौटी बनाया है ।

उत्सर्ग की इस भूमिका पर सुखदा के अहं का विकास होता है । और पात्र तो अहं का उत्सर्ग कर भुक्ति प्राप्त कर लेते हैं, परंतु सुखदा ऐसा नहीं कर सकी, इसीलिए उसकी पीड़ा-तपस्या अभी चल रही है । साहित्य-शास्त्र का नियम है कि नायक कभी नहीं मरता । मेरेडिथ की प्रसिद्ध उक्ति है - 'हीरोच नैवेर डाई, यू नो ।' इसीलिए लेखक ने अपने उपन्यास के मुख्य पात्र की पीड़ा को नहीं मरने दिया, अन्यथा कहानी ही समाप्त हो जाती । सुखदा के मन की पीड़ा जी रही है । और आगे कहूँ, तो इसी को लेकर जैनेन्द्र की कला जी रही है, या जी उठी है ।

'सुखदा' की शैली के विषय में मुझे कुछ नया नहीं कहना । जैनेन्द्रजी को अपनी सतर्क सहजता का अब पर्याप्त आभास हो गया है । उनके वर्णन की वह अम्यस्त विधि हो गयी है । 'सुखदा' में हाथ की सफाई और भी व्यक्त है । पर शैली का एक सीमित रूप भी है—अभिव्यक्ति । अभिव्यक्ति के दो अंग हैं उक्ति और भाषा । उक्ति कला है और भाषा शास्त्र है । जैनेन्द्रजी उक्ति के माहिर हैं । वक्रता पर ऐसा अधिकार कदाचित् ही किसी गद्य-लेखक का हो, शायद निराला का है । परंतु भाषा वाला अंग जैनेन्द्रजी का कच्चा है और उसके लिए जैनेन्द्रजी की अपनी बौद्धिक मिथ्या धारणा ही उत्तरदायी है । वे कम अभीत नहीं हैं, परंतु शास्त्र के प्रति उन्हें अक्षम्य अनास्था है । यह ठीक ही है कि कला की अपेक्षा शास्त्र का स्थान निम्नतर है, परंतु शास्त्र का तिरस्कार करने का अधिकार लेखक को नहीं है । जैनेन्द्रजी ने अपनी कृत्रिम सहजता के चाव में शास्त्र का तिरस्कार किया है, इसीलिए उनके अनेक प्रयोग स्पष्टतः अशुद्ध, सस्कार-भ्रष्ट और कहीं-कहीं ग्राम्य भी हो गये हैं । वह भी अपनी कुर्सी में आ गये । × × × वह कोच में हो उठे । × × × मैं हिल आयी । × × × कहकर मुझ यमी हुई की उगली पकड़ी । × × ×

कुछ विचित्र प्रयोग भी देखिये

(१) कतिपय युवको ने मिलकर कुछ प्रवृत्ति करने की योजना की । (२) संघ के सदस्यों के मनो का स्वप्न सागोपाग होता है । (३) लेकिन मैं देख सकी, प्रसन्नता नियम की है । ['नियम' का प्रयोग यहाँ औपचारिक (फार्मल) के अर्थ में किया गया है ।] (४) इससे अपना ही व्यवच्छेद करती चलूंगी ।

मैंने इनका उल्लेख जान-बूझकर किया है; क्योंकि इन्हें आसानी से, या थोड़े से ही परिश्रम से, बचाया जा सकता था । इनसे कुछ बनता नहीं है, बिगड़ता ही है; क्योंकि यही व्यक्ति इस प्रकार की शानदार भाषा का भी प्रयोग कर सकता है :

(१) जीवन और मृत्यु के बीच का वह क्षण—दोनों मानो एक होकर उसमें पिघल आये थे । (२) सिर्फ एक क्रम है और हर व्यक्तिक्रम अपराध । (३) इन पर विराग का व्यग्य भी नहीं था ।

कुछ मिलाकर 'सुखदा' जैनेन्द्रजी का सफल उपन्यास है, उसमें 'मृतीता' की अपेक्षा स्वच्छता और सूक्ष्मता अधिक है, परंतु 'त्यागपत्र' का तीखापन और धार नहीं है ।

अज्ञेय और 'शेखर'

'शेखर' का दूसरा भाग अभी कुछ दिन हुए-तीन चार वर्ष के अंतराल के उपरांत, प्रकाशित हुआ है। यद्यपि पहले और दूसरे भागों में 'शेखर' संपूर्ण नहीं है—अभी कुछ और भी है जो सामने आएगा—और वास्तव में तभी हमारा दृष्टिकोण भी निश्चित एवं स्थिर हो सकेगा—फिर भी तीसरे (और शायद चौथे भी ?—) भाग का अभाव 'शेखर' की गरिमा और सौंदर्य को ग्रहण करने में विशेष बाधक नहीं होता।

'शेखर' हिंदी के उन गौरव-ग्रंथों में से है जो प्रत्येक जागरूक आलोचक का आह्वान कर कहते हैं—“आओ हमारे सहारे अपनी शक्ति की परीक्षा करो।” और मचमुच उसमें इतना-कुछ है जो मन और भस्तिष्क को उद्वेलित करता है कि उसे पढ़कर मौन हो जाना, अगर वह लेखक की आत्मा से सायुज्य स्थापित कर लेना नहीं है तो, निश्चय ही साहित्यिक चेतना के दीर्घत्व का द्योतक है।

'शेखर' एक शक्तिपूर्ण व्यक्ति का अपने जीवन का प्रत्यालोकन है। और चूंकि इस व्यक्ति को शीघ्र ही फासी पा जाने का लगभग निश्चय-सा है, इसलिए इस प्रत्यालोकन में एक अनिवार्य तीव्रता आ गयी है, जिसके कारण अपने जीवन के आर-पार देख लेना उसे सहज संभव हो गया है। इसमें कोई आश्चर्य की बात नहीं है, मृत्यु का साक्षात्कार हठयोग की एक सफल क्रिया है जो मनुष्य को प्रायः अतर्भेदी दृष्टि प्रदान कर देती है। यह दृष्टि केवल साधन-शक्ति—केवल देखने वाली शक्ति नहीं होती। इसका एक आत्मरूप भी होता है, जो देखता नहीं दीखता है। उसे ही लेखक ने विज्ञान कहा है। पहले दो भागों में इस विज्ञान की झिलमिली ही मिलती है—पूर्ण दर्शन शायद तीसरे में होगा—इसलिए हम इसे अभी छोड़ देते हैं। इसके द्वारा जो देखा गया वही हमारा आलोच्य है। अस्तु !

'शेखर' के पहले भाग में एक सक्षिप्त परंतु अत्यंत मूल्यवान् भूमिका दी हुई है। उसके तीन चरण हैं। पहले में 'शेखर' के सृजन-क्षणों की व्याख्या है। दूसरे में, हिंदी के नासमझ पाठक उसे कहीं लेखक की आत्मजीवनी न समझ बैठें, इस बात का मनर्क और सप्रमाण—आधुनिक अंगरेजी साहित्यकार इलियट के साक्ष्य के साथ—प्रतिपेक्ष है। और तीसरे में 'शेखर' के प्लान की ओर संकेत है। इसमें पहला और तीसरा भाग जितना सत्य और सटीक है, दूसरा भाग उतना ही झूठ लगता है—लगता है मैं इसलिए कह रहा हूँ कि इसमें अधिक समर्थ शब्दावली का प्रयोग कर नहीं सकता

हू : आप एक बार फिर भूमिका के इस द्वितीय चरण को पढ़िए; और मुझे विश्वास है कि आप भी यह आसानी से पकड़ पाएंगे कि उसमें एक ऐसा आदमी झूठ बोलने का प्रयत्न कर रहा है जिसे उसका अभ्यास नहीं है।^१ इसीलिए उसकी तर्क-पद्धति में असंगति है, उसके वाक्यों में उलझन है—जैसे कोई सत्य का गला घोट रहा हो और वह छटपटा रहा हो। इलियट के क्लासिकी आदर्श की दुहाई इतने जोर से देने के पूर्व अज्ञेय ने एक बात नहीं सोची कि अतत रूढ़िवादी विचारधारा के कवि इलियट और रूढ़ि को किसी भी रूप में सत्य न मानने वाले 'शेखर' के स्रष्टा में कम-से-कम जीवन-दर्शन का कोई साम्य नहीं है। फिर कोई भी व्यक्ति अपने सभी कवचों के बावजूद भी इतना अज्ञेय नहीं बन सकता कि दूसरे उसके विषय में सर्वथा अधिकार में ही रहे और अपनी आंखों से न देखकर जो वह कह दे उसे मान लें। हमारी यह धारणा है कि शेखर और अज्ञेय में भोक्ता और कलाकार का अंतर मानना दोनों के प्रति अन्याय करना है। अतएव हम यह मानकर चलते हैं कि 'शेखर' अज्ञेय के अपने ही जीवन का प्रत्यालोकन है और उसकी घटनाएं जीवन के प्रति सच्ची हैं—जो नहीं हैं वे जबरदस्ती तोड़ी-मोड़ी और गढ़ी हुई साफ नजर आ जाती हैं।

'शेखर' को पढ़ने के उपरांत पाठक के मन पर दो प्रभाव पड़ते हैं—एक अभिभूत करने वाली शक्ति का और दूसरा गहरी करुणा का। गहरी से मेरा अभिप्राय यह है कि इसकी करुणा सतह पर नहीं है। अतएव उसमें तुरत ही हृदय को काटने वाली करुणा नहीं मिलती, दूर पहुंच कर गहरे में कचोटने वाली करुणा ही मिलती है। परंतु ये दोनों तत्त्व पृथक् नहीं हैं—इनमें पूर्वापर कार्य-कारण संबंध स्पष्ट है—अर्थात् यह शक्ति ही अंत में अपनी एकात्मता में करुण बन जाती है।

शेखर की शक्ति उसके अदम्य अहंकार की शक्ति है जो अभ्रभेदी त्रिशूल की तरह ऊपर को बढ़ रही है। शेखर की जितनी घटनाएं हैं वे जैसे एक माला के मनके हैं जिनका सुमेरु है उसका अहं। उसने पाना ही जाना है, देना नहीं। इस विषय में आप बस उसकी एक उक्ति ही सुन लीजिए—“मुझे मूर्ति उतनी नहीं चाहिए, मुझे मूर्ति-पूजक चाहिए। मुझे कोई ऐसा उतना नहीं चाहिए जिसकी ओर मैं देखू, मुझे वह चाहिए जो मेरी ओर देखे। यह नहीं कि मुझे आदर्श पुरुष नहीं चाहिए, पर उन्हें मैं स्वयं बना सकता हूँ। मुझे चाहिए आदर्श का उपासक, क्योंकि वह मैं नहीं बना सकता। अपने लिए ईश्वर-रचना मेरे बस में है, लेकिन मेरी ईश्वरता का पुजारी—वह नहीं।” आरंभ से ही उसने अहंकार को इतने समरूप में स्वीकृत कर लिया है कि वह अपने संपर्क में आने वाले सभी व्यक्तियों से उसके पोषण की माग करता है। पुरुषों से वह आदर मागता है, स्त्रियों से प्यार। और वे जैसे-जैसे उसकी इस माग को पूरा करते हैं, उसी के अनुसार उसकी उनके प्रति प्रतिक्रिया होती है। पिता की बठोरता को भी उसने जो एक मध्य रूप दिया है, उसका भी एकमात्र कारण यही है कि उनकी अपनी गौरव-भावना और कठोरता के नीचे ऐसा कुछ उसे अवश्य मिल जाता

१. यह शायद मेरी वास्तविकता का भ्रम था। ऐसा मानना लेखक के अतिशय 'प्रशिक्षित' व्यक्तित्व के प्रति अन्याय होगा।—न०

है जो बड़े अभिमान से उसके अहं को दुलारता है। मां को उसके प्रति स्नेह नहीं था, यह नहीं कहा जा सकता। परंतु वे बेवारी उसकी यह मांग पूरी करने में असमर्थ रही। इसलिए उसने जीवन-भर उन्हें क्षमा नहीं किया। इस विषय में वह इतना निर्मम है कि मां को घृणा का पहला पाठ पढ़ाने का श्रेय भी वह नहीं दे सकता। उसके जीवन में कई स्त्रियां थोड़े-थोड़े समय के लिए आती हैं। पहले उसकी बहन सरस्वती, फिर शीला, फिर शारदा। रूग्णा शांति का भी नाम लिया जा सकता है। ये उसे प्यार देती ही है। जो कुछ पाती हैं वह अधिक-से-अधिक एक हल्का-सा आत्मद्रव ही होता है उसमें वह संपूर्ण आत्म-प्रगति नहीं होती, वह आत्मोत्सर्ग नहीं होता जिसे प्यार का पूरा नाम दिया जा सके।

अब दो व्यक्ति रह जाते हैं जिनके प्रति वह प्रणत होता है—एक बाबा मदन-सिंह, दूसरी शशि। यहा यह प्रश्न उठ सकता है कि क्या बाबा मदनसिंह के प्रति वह आत्म-प्रणति का अनुभव नहीं करता, और क्या शशि के प्रति भी उसकी भावना आत्मोत्सर्ग की नहीं है? बाबा मदनसिंह का यातना-पूत व्यक्तित्व उसको झुका देता है, इसमें सदेह नहीं। परंतु आप थोड़ी बारीकी से देखेंगे तो आपको स्पष्ट हो जाएगा कि बाबा की विनय में और उनके सूत्रों में बराबर उसके अहं को साक्ष्य मिलता रहा है। अपने को झुकाकर तोड़ देने वाले इस व्यक्ति के सूत्रों में शेखर को अपने अहंवाद का जो समर्थन मिला वह अन्यत्र दुर्लभ था।

अब शशि को लीजिए। जिस शशि के लिए वह इतना संघर्ष करता है, इतने कष्ट सहता है, जिसके उपचार में वह अपनी पूरी शक्ति लगा देता है, जिसके प्रति उसका संपूर्ण अतर्बाह्य तुषारघवल गिरि-श्रृंग की तरह पिघल उठता है, क्या उसके प्रति भी वह आत्मा का उत्सर्ग नहीं करता? वास्तव में शशि-शेखर का अंतिम प्रसंग रस से इतना भीगा हुआ है कि यहा तो 'हा।' कह देने का लोभ हो उठता है। परंतु यहा भी शेखर के स्वयं अपने शब्द उद्धृत कर हम अपनी चारणा को ही पुष्ट करेंगे।

“तुम वह सान रही हो जिस पर मेरा जीवन बराबर चढ़ाया जाकर तेज होता रहा, जिस पर मंज-मजकर मैं कुछ बना हूं, जो ससार के आगे खड़ा होने में लज्जित नहीं है।... तुम जीवित नहीं हो। मेरे, शेखर के, वन में ही तुम टूट गयी हो—शायद स्वयं शेखर के हाथों ही टूट गयी हो।” आप देखिए, शशि का अस्तित्व शेखर के लिए है, शेखर का शशि के लिए नहीं। अपने भव्यतम क्षणों में भी शेखर नहीं भूल पाता कि उसका और शशि का संबंध तलवार और सान का संबंध है। सान का अस्तित्व तलवार के लिए है—इसलिए शशि ही शेखर के लिए जीती है, उसी के लिए मर जाती है। इतना बलिष्ठ अहं इससे कम साक्ष्य पाकर क्या सतुष्ट होता।

शेखर और उसके स्रष्टा को एकरूप देखने वाला पाठक यहा आकर इस घटना पर चौंक सकता है। परंतु यह एक सतर्क क्रिया है। यहा अत्यंत प्रयत्नपूर्वक अज्ञेय ने इलियट के सिद्धांत को अपनाते हुए आत्म से पलायन क्रिया है। उसकी ज़रूरत और तकलीफ आसानी से समझी जा सकती है—आत्मकथा लिखने में पूर्ण सत्य का निर्वाह शायद कोई गांधी ही कर पाता हो।

इतना सर्वग्राही वह निश्चय ही अपनी नग्नता में एकांत और एकांतता में कर्ण होगा—यह एक सहज परिणाम है, इसीलिए तो मैंने कहा कि शेखर की महत्ता और दीनता में अभिन्न संबंध है। मैंने आरंभ में ही कहा था कि 'शेखर' जीवन का एक अध्ययन है। परंतु यह जीवन व्यक्ति का जीवन है, समाज या युग का जीवन नहीं है। मेरा यह मत अज्ञेय की अपनी स्थापना से भिन्न है। वे कहते हैं कि 'शेखर' एक व्यक्ति का अभिन्नतम निजी दस्तावेज होने के साथ युग-सघर्ष का भी प्रतिबिंब है। उनका आग्रह है कि उसमें उनका समाज और उनका युग बोलता है। निस्संदेह 'शेखर' में उनके स्रष्टा के समाज और युग की जाति-वैषम्य, हिंसा-अहिंसा, स्त्रियों की सामाजिक स्थिति आदि गंभीर समस्याओं का विश्लेषण अत्यंत सूक्ष्म-गहन है। परंतु उसमें समाज और युग नहीं बोलते, शेखर—अज्ञेय बोलता है। यह सभी समाज के प्रवर्धमान जीवन का अंग नहीं है, शेखर की चेतना—उसके चिंतन का ही अंग है। यह विवेचन सामाजिक जीवन के आलोडन में से नहीं निकला, शेखर की अपनी व्यक्तिगत प्रतिक्रियाओं का ही समीकरण है, और स्पष्ट शब्दों में, इन प्रश्नों का विवेचन जीवित नहीं है, केवल विचारित है। इसलिए वह विश्लेषण पर समाप्त हो जाता है—संश्लेषण और समाधान पर नहीं पहुंच पाता। मैं अपनी पुष्टि के लिए एक बार फिर शेखर के ही शब्दों की शरण लेता हूँ—“जो व्यक्ति के लिए ऊँची-से-ऊँची चोटी तक ऊबड़-खाबड़ पगडंडी दिखाने को तैयार है, किंतु समष्टि के लिए थोड़ी-सी दूर तक भी प्रशस्त पथ बतलाने के लिए रुक नहीं सकता।” पूछा जा सकता है कि आखिर व्यक्ति के लिए ही शेखर क्या देता? तो वास्तव में, जैसा मैंने आरंभ में ही कह दिया है, अभी उसकी देन मूर्तरूप में, एक बड़े हुए संदेश के रूप में, सामने नहीं आयी। हो सकता है तीसरे भाग में आए—और बहुत मुमकिन है न भी आए। क्योंकि अज्ञेय स्वयं ऐसा कुछ पा सके हैं, इसमें ही बड़ा संदेह है—उनके प्रयोग अभी तो चल ही रहे हैं।

फिर भी शेखर की आत्मानुभूति बड़ी तीव्र और सच्ची है और उसकी बुद्धि भी इतनी ही प्रखर है। इसलिए अपने अनुभूत सत्य को बुद्धि के द्वारा अन्वित कर सूत्र में उपस्थित कर देना उसके लिए अत्यंत सहज हुआ है। और, 'शेखर' हमें जीवन के चिर-मौलिक प्रश्न—अह—से सबद्ध कुछ आत्मानुभूत सूत्र देता है—

“दुःख उसी की आत्मा को शुद्ध करता है जो उसे दूर करने की कोशिश नहीं करता है।”

“किसी के विरुद्ध लड़ना पर्याप्त नहीं है—किसी के लिए लड़ना भी जरूरी है।”

पहला सूत्र शशि ने दिया है, दूसरा उसी के आलोक में शेखर ने प्राप्त किया है। संदेश के नाम पर 'शेखर' के दो भागों में इतना ही है।

परंतु इसका तात्पर्य यह नहीं कि शेखर का अपना कोई जीवन-दर्शन नहीं है—तात्त्विक धरातल पर वह कार्य-कारणवाद को काफी मजबूती से पकड़े बैठा है। जीवन और जगत् के सभी तथ्यों की कार्य-कारण-परंपरा में उसका अखंड विश्वास है। यह मूलतः उसे अपने अहंवाद और फिर आधुनिक विज्ञान विशेषतः मनोविश्लेषण-

विज्ञान की देन है। कार्य-कारणवाद एक अभावात्मक दर्शन है। वह जीवन का विश्लेषण करके छोड़ देता है, संश्लेषण तक नहीं पहुँच पाता। इसलिए भारत में बहुत पहले से और विदेश में भी काफी दिनों से उसका विरोध होता रहा है। इसी कारण शेखर तत्त्वबोध के घरातल पर नास्तिक है और समाज के घरातल पर निरुद्देश्य क्रांतिकारी, जो एतादृशत्व मात्र को उलटने के लिए टकरा रहा है। यह कार्य-कारणवाद शेखर के जीवन को कुछ दे पाया या नहीं—(और वास्तव में 'नहीं' कहना सर्वथा मिथ्या होगा क्योंकि वह शेखर के सुख का कारण तो नहीं रहा परंतु शक्ति का कारण अवश्य रहा है)—परंतु उसकी कला को उसने एक अमूल्य निधि में डाल दिया है।

यह है उसकी बौद्धिक तटस्थता जो अपनी निर्मेयता के कारण विश्लेषण के क्षेत्र में अद्वितीय है। मनोगुणों की तहों में इतना गहरा घुसने वाला कलाकार हिंदी ने उपन्यास के क्षेत्र में दूसरा पैदा नहीं किया। आप कहीं पर देख लीजिए, लेखक की दृष्टि जैसे तथ्य के भीतर घुसती ही चली जाती है—भीतर, बहुत भीतर, जहाँ उसका कारण छिपा बैठा है। उससे पहले वह नहीं रुकती, नहीं रुक सकती। बस, फिर पतंग के पतंग खुलते चले जाते हैं। यह तटस्थता शेखर को काफी ईमानदार बना देती है—दूसरों के प्रति भी और अपने प्रति भी। दूसरों के विश्लेषण में तो उसकी दृष्टि वस्तुगत ही है, अपने प्रति भी काफी हद तक वस्तुगत ही है। इतने भयंकर अहंवाद और उस पर आश्रित आत्मगौरव के बावजूद उसने चित्रण में दूर तक वस्तुगत दृष्टि को बनाये रखा है, यह कलाकार की बहुत बड़ी विजय है।

यहाँ अपनी बात को ज़रा और स्पष्ट करना होगा। अहंवाद व आत्मगौरव और वस्तुगत दृष्टि क्या ये दोनों परस्पर विरोधी नहीं हैं? जो आत्मगौरव का अभ्यस्त है वह अपना वस्तुगत चित्रण कैसे कर सकता है? परंतु बात ऐसी नहीं है। अहंवाद तो शेखर के लिए एक सत्य है, एक अनिवार्य तथ्य है, जिसे वह पूर्णरूप से स्वीकार कर चलता है। परंतु उसको स्वीकार करने के बाद, उसको अनिवार्य तथ्य मान लेने के उपरांत, वह जैसे उसके प्रति तटस्थ होने का पूरा प्रयत्न करता है। क्योंकि यदि ऐसा न होता तो वह अवश्य ही या तो उससे पीड़ित होकर उसकी भर्त्सना करता या उसमें गर्व की अनुभूति करता। परंतु वह इन दोनों भावगत या आत्मगत प्रतिक्रियाओं को काफी हद तक बचाता हुआ अपने विश्लेषण को बौद्धिक एवं वैज्ञानिक बनाये रखने में सफल हुआ है। इसका प्रमाण यह है कि उसके रंग प्रायः चटकीले नहीं हुए।

अतएव कम-से-कम जहाँ तक अकन का संबंध है, वहाँ तक शेखर की वस्तुगत दृष्टि स्थिर रही है। आत्मगत भावना है तो उसमें अनिवार्यतः ही, परंतु वह बड़ी प्रच्छन्न और सूक्ष्म-तरल है। उदाहरण के लिए आरंभिक भावना में शेखर को स्पष्ट ही बहुत कुछ काट-छांट करनी पड़ी है। उसमें एक भी घटना ऐसी नहीं दी गयी जो उसकी क्षुब्धता की द्योतक हो। परंतु इतनी आत्मगत भावना का अधिकार तो साहित्य-सृजन के लिए अनिवार्यतः देना ही पड़ेगा। आत्मभाव के इसी सूक्ष्म समयन के कारण ही शेखर की अकन-कला हिंदी की एक विभूति बन गयी है। वह अपनी कारीगरी और नवकाशी में एकदम पूरी है।

आप कल्पना कीजिए मृत्यु के साक्षात्कार से दीप्त एक पारदर्शी क्षण । उसमें सहज रूप से जीवन का प्रत्यालोचन । धीरे-धीरे जीवन की घटनाएँ उठती हुई चली आती हैं । पहले वे जिनका व्यक्ति के अन्तरतम पर सबसे गहरा प्रभाव है, जो उसके निर्माण के मूल तत्त्वों से संबद्ध हैं । फिर धीरे-धीरे उनके साथ गुथी हुई प्रासंगिक घटनाएँ । इस घटना-चक्र का केंद्र है व्यक्ति का वह जो कार्य-कारण के सूत्र में इन सभी को गुफित कर देता है । घटनाएँ स्वभावतः बिखरी हुई हैं । परंतु वे अहं के विद्युत्-सूत्रों से खिंचकर इतने सहज रूप में समीकृत हो गयी हैं—कर दी गयी है—कि उनका गुंफन सर्वथा निर्दोष बन गया है ।

फिर, इसके उपरांत उसके सूक्ष्म अवयवों पर पञ्चीकारी की गयी है—अकन में अन्विति और अलकरण दोनों का सौंदर्य आ गया है । अवयवों का यह प्रलक्षण अनायास ही 'शेखर' की समृद्ध भाषा की ओर संकेत करता है, जो अपनी प्रौढ़ि और सौंदर्य में अद्वितीय है । वह मनोगुणों की उलझनों को इतनी स्वच्छता से चित्रित करता है और मन और मस्तिष्क की तरल सूक्ष्मताओं को इतनी बारीकी से शब्दबद्ध करता है कि पाठक को चकित रह जाना पड़ता है । उसमें तीखी बीचियों से खेलने वाली सूक्ष्मता है, आवेश को भर लेने वाली उष्णता है और उदात्त क्षणों में विराट् अनुभूति तक उठने की महान् शक्ति है । सर्वत्र आपको ऐसा लगेगा कि अनुभूति पर जैसे तीव्र चिंतन की धार ने शान रख दी हो और चमक उठी हो । 'शेखर' की साधारण पक्तियाँ भी इस चमक के बिना नहीं मिलेंगी, भाव-दीप्त प्रसंगों की तो बात ही क्या ? वास्तव में केवल भाषा की दृष्टि से ही हिंदी-गद्य के विकास में 'शेखर' एक बहुत बड़ा मार्गस्तंभ है । गद्य-निर्माताओं में अज्ञेय का नाम चंद्रधर शर्मा गुलेरी, रामचंद्र शुक्ल, जयशंकर प्रसाद और राहुल सांकृत्यायन आदि के साथ लिया जाएगा ।

'शेखर' से मुझको और मेरे समान हिंदी के और भी बहुत से पाठकों को एक शिकायत रही है । उसमें रस क्षीण है, या यो कहें उसमें रस के क्षण अत्यंत विरल हैं । पहले भाग का उत्तरार्ध—शारदा के प्रसंग को छोड़कर—और दूसरे भाग का पूर्वार्ध पढ़ने में काफी बोझिल लगते हैं । केवल मन को रमाने के लिए पढ़ने वाले पाठक को उनको पार करने में प्रयत्न करना पड़ेगा । परंतु जैसा मैंने एक और स्थान पर कहा है, 'शेखर' का आनंद बौद्धिक आनंद है—तटस्थता का आनंद, भाव के सयम का आनंद है । वह आत्मसंरक्षण का आनंद है, जो आत्मदान के आनंद से भिन्न है, और कहा जा सकता है कि निम्नतर भी है । सत्य का, वस्तु का, भरसक ईमानदारी से अपने राग-द्वेषों को दूर रखकर चित्रण करना, साधारण से कहीं अधिक मानसिक शिक्षण और सतुलन की अपेक्षा करता है । इस शिक्षण और सतुलन में एक प्रकार के बुद्धि-नियंत्रित सयम का आनंद है, और यह आनंद 'शेखर' के विश्लेषण में आपको अनिवार्यतः मिलेगा ।

दूसरे प्रकार के आनंद का भी अत्यंत प्रभाव नहीं है । जहाँ-जहाँ शेखर अपने को ढीला कर पाया है, वही दूसरे प्रकार के आनंद की भी लहरें उसके आत्मबद्ध प्राणों से फूट पड़ी हैं । ये लहरें साधन नहीं हैं । परंतु इनमें एक तीव्रता अवश्य है जैसी कि

बंधन तोड़कर उछलने वाली पतली-से-पतली धारा में भी होती है। प्रकृति के चित्रों में; सरस्वती, शीला, शांति और शारदा के प्रसंगों में; और मोहसिन और रामजी के संकेत-चित्रों में यह बात स्पष्ट है। रुग्णा शांति से उसके गले की स्नायु-रेखा का स्पर्श करने की प्रार्थना कितनी तरल-कोमल है। इन सबसे आगे शशि-प्रसंग है, जहां शेखर आत्मचेतना को लगभग डूबो ही देता है। साल-भर तक घनीभूत तुषार-राशि को आपने ग्रीष्म-सूर्य की किरणों से पहले धीरे-धीरे फिर पुन-रूप में पिघलते हुए देखा है? न देखा हो तो कल्पना कर लीजिए। तब आपको शशि-शेखर-प्रसंग के पूत-सौंदर्य का अनुभव हो सकेगा। तब आप सहज ही समझ सकेंगे कि पूर्व और पश्चिम की दृष्टि में जो जघन्य पाप है—वहन के प्रति रति—उसको पवित्र रूप देने के लिए हृदय में कितने सतोगुण की आवश्यकता हुई होगी।

इस अंतिम रस-स्थिति पर पहुंचकर मेरा मन यात्रा के सभी श्रम को भूलकर लेखक के प्रति एक अभिन्नित कुतज-भाव से भर जाता है। क्या आप मुझसे सहमत नहीं हैं?

राहुल के ऐतिहासिक उपन्यास

राहुलजी का महाप्राण व्यक्तित्व कर्म, वाणी और विचार तीनों की विभूतियों से संपन्न है। उनके विचार—पांडित्य—के दो पक्ष हैं—एक पुरातत्त्व का व्यापक और गंभीर ज्ञान, दूसरा आधुनिक समाजवादी दर्शन द्वैतात्मक भौतिकवाद का ठोस व्यावहारिक और सैद्धांतिक ज्ञान। प्रस्तुत उपन्यासों का संपूर्ण कलेवर इन्हीं दो आधार-स्तंभों पर खड़ा हुआ है। भारतवर्ष का प्राचीन इतिहास राजा तथा राजतंत्र के प्रभुत्व से अभिभूत है। वह स्वीकृत रूप से महत्त्वाकांक्षी नृपति व्यक्तियों का इतिवृत्त रहा है। परंतु फिर भी इसमें यह परिणाम निकालना आमक होगा कि भारत गणतंत्र अथवा प्रजातंत्र के सिद्धांतों से अनभिज्ञ था। प्राचीन युग में भी—विशेषकर उस युग में भी—जब राजा का एकच्छत्र आधिपत्य और साम्राज्यवादी नीति अपनी चरम सीमा को पहुंची हुई थी, लिच्छवि, मालव, यौधेय, गंधार आदि अनेक स्वतंत्र गण थे जो क्रमशः वैशाली, मालवा, अगोदका, तक्षशिला आदि में प्रतिष्ठित थे। इसमें सदेह नहीं कि जैसा व्यवस्थित विवरण राजतंत्रों के अविष्ठाता राजाओं और उनके परिवार का मिलता है वैसा इन गणतंत्रों और उनकी कार्यकारिणी परिषदों का नहीं मिलता, क्योंकि व्यक्तिवादी राजा जहां अपने व्यक्तित्व की सभी प्रकार से संवर्धना करते हुए उसे अमर बनाने का प्रयत्न करते थे वहां गणतंत्रों का जीवन सामूहिक था और समूह की अपेक्षा व्यक्ति की स्मृति-रक्षा सहज होती है। निदान इनके विषय में स्फुट उल्लेख विजेता राजाओं की प्रशस्तियों में, सिक्कों अथवा शिलालेखों में, या फिर तत्कालीन साहित्य में यत्र-तत्र बिखरे मिलते हैं। महापंडित राहुल ने इस विकीर्ण सामग्री को एकत्रित कर उस विलुप्तप्राय इतिहास को फिर से जगाया है। इस महान् अनुष्ठान में उनका समृद्ध पुरातत्त्व ज्ञान तो सहायक हुआ ही है परंतु साथ ही बौद्ध सच और सोवियत विधान का क्रियात्मक ज्ञान भी कम उपयोगी सिद्ध नहीं हुआ।

‘सिंह सेनापति’ और ‘जय यौधेय’ का क्रमशः लिच्छविगण और यौधेयगण के सामूहिक जीवन-संघर्ष का चित्रण करते हैं, जैसा कि इनके नामों से स्पष्ट है। इसमें सदेह नहीं कि इन दोनों उपन्यासों में प्रधानतः एक-एक व्यक्ति के जीवन-वृत्त का विवरण है—‘सिंह सेनापति’ में लिच्छवि-वीर सिंह और ‘जय यौधेय’ में यौधेय-वीर जय का, परंतु फिर भी इनमें से कोई भी व्यक्ति-प्रधान उपन्यास नहीं है। ये दोनों

व्यक्ति वास्तव में गण-जीवन के भी प्रतीक हैं ।'

१ मिह एक तरुण लिच्छवि कुमार है जो तक्षशिला जाकर अस्त्र-शास्त्र और उनसे भी अधिक गण-मिद्धातो का अध्ययन करता है । वहाँ वह थोड़े ही दिनों में गघार-गण का अंग बन जाता है—और उनकी ओर से पार्श्वों के शासानुशास अर्थात् फारस के शाहशाह से युद्ध करता है—तथा उसमें विजय और यश का अर्जन करता है । यहाँ आचार्य-पुत्री रोहिणी से उसका प्रेम-विवाह होता है और फिर कुछ दिन पश्चात् वह सपत्नीक वैशाली लौट आता है । वैशाली में वह यथासमय सस्थागार का सदस्य बनता है—और वहाँ के सामूहिक जीवन का यथोचित विकास करता हुआ मगध के अधिपति विजसार को पराजित कर अपनी शर्त मानने के लिए बाध्य करता है । पहले वह निर्धन-आचार्य महावीर का शिष्य होकर तप और अहिंसा का व्रत लेता है, पर उनसे मानसिक परितोष न पाकर अंत में वह बुद्ध का अनुयायी हो जाता है और उनके बहुजनहिताय जनात्मवादी सिद्धांतों में जीवन का समाधान प्राप्त करता है । 'जय यौधेय' यौधेय-कुमार है । जब सम्राट समुद्रगुप्त ने यौधेयों की हराकर भी उनकी स्वतंत्रता को थोड़ा-सा कर लेकर सम्मानपूर्वक उन्हें लौटा दिया और जय की बहन से विवाह कर उसे अपनी पट्टमहिषी बना लिया, तो गुप्त परिवार और यौधेय-गण में सैद्धांतिक वैषम्य के होते हुए भी स्नेह-मैत्री स्थापित हो गयी । जय की आरम्भिक शिक्षा-दीक्षा पाटलीपुत्र के राजपरिवार में राजसी ऐश्वर्य और वैभव के बीच होती है—परंतु फिर भी उसके यौधेय-संस्कार इतने प्रबल हैं कि वह अपने व्यक्तित्व को उस वातावरण में लिप्त नहीं होने देता और आचार्य वसुबधु का ससर्ग प्राप्त करते ही अपने अस्तित्व और वैशिष्ट्य को पूर्णतः पहचान लेता है । शास्त्रीय शिक्षा में निष्णात होने के उपरांत जय की यात्राएं आरंभ हो जाती हैं—तक्षशिला की यात्रा तो वह पहले ही कर चुका था । अब हिमालय-उत्सव और उसके बाद सिंहल की सुदीर्घ यात्रा के लिए चल पड़ता है । सिंहल की यात्रा में उसे अनेक प्रकार के सघर्षों में होकर गुजरना पड़ता है । पहले तो जहाज के टूट जाने से वह और उसका मित्र सिंहवर्मा तथा उसकी पत्नी शबर-पत्नी में जा पहुँचते हैं—शबर-पत्नी का जीवन मानवता की बाल्यावस्था का जीवन है जो कृत्रिम नागरिक सभ्यता और संस्कार से सर्वथा अस्पृष्ट है । यहाँ जय को एक नवीन जीवन-व्यवस्था का अध्ययन करने को मिलता है । यही यामा नाम की तरुणी से उसका विवाह होता है—परंतु फिर कुछ ही दिन बाद उसे और उसके मित्रों को पत्नी छोड़ने को बाध्य होना पड़ता है । वहाँ से वह पिण्डपुर और काची होता हुआ सिंहल पहुँचता है और वहाँ जाकर अपने पूर्व-निश्चय के अनुसार बौद्ध भिक्षु हो जाता है, पर भिक्षु होने का उसका उद्देश्य आत्मिक न होकर राजनीतिक ही है । उसकी यात्रा के लिए कि उसके सप्टा राजकुलजी की धारणा है कि बौद्ध विहारों की व्यवस्था और गणतन्त्र-विधान दोनों का धनिष्ठ अन्योन्याश्रय संबंध रहा है—अतएव जय गण-व्यवस्था का आंतरिक ज्ञान प्राप्त करने के उद्देश्य से ही बौद्ध भिक्षु बनता है । यहाँ उसके सौंदर्य पर मुग्ध होकर एक श्रेष्ठी तरुणी आत्म-समर्पण करती है, परंतु मुक्त प्रेम में विश्वास करता हुआ भी वह मिथ्याचार से बचने के लिए उसे अस्वीकृत कर देता है । इसके उपरांत वह सीधा प्रतिष्ठान पहुँचता है और वहाँ सम्राट चद्रगुप्त विक्रमादित्य और उसकी नव-परिणीता महारानी ध्रुवस्वामिनी से भेंट करता है । वहाँ उसे विक्रमादित्य के मनसुबों को समझने का अवसर मिलता है जिससे वह यौधेय जाति के भविष्य की ओर सचेष्ट हो जाता है और अशोकवा आकर तरुण यौधेय और यौधेयानियों की सहायता से गण-जीवन को सुसंगठित और व्यवस्थित करने में लग जाता है । कुछ दिन बाद ही चद्रगुप्त का आक्रमण होता है—जिसमें यौधेयों के नवीन उत्साह की विजय होती है और विक्रमादित्य की आकांक्षा अपूर्ण रह जाती है । इस विजय के पश्चात् यौधेयों का आत्म-विश्वास और भी बढ़ जाता है और अब वे सेनापति जय के संयोजन में नित्य नवीन प्रयोगों के द्वारा कर्मांत वाणिज्य आदि का विकास तथा योग्य सत्ता उत्पन्न करते हुए अपनी गण-शक्ति का सघटन और संवर्धन करते हैं । जय भी एक वीर यौधेय तरुणी वसुन्दा से, जिसने युद्ध में उसकी सहायता की थी, विवाह कर लेता है और

ऐतिहासिक और काल्पनिक तत्त्व

यह स्वभावतः यह प्रश्न उठता है कि इन उपन्यासों में ऐतिहासिक और काल्पनिक तत्त्वों का परस्पर क्या अनुपात है। इस प्रश्न का उत्तर इतिहास के साधारण ज्ञान के आधार पर भी दिया जा सकता है। यद्यपि इनकी मुख्य कथावस्तु लिच्छवि और यौधेयों के गण-जीवन से संबंधित है, परंतु प्रामाणिक इतिहास का उपयोग वास्तव में उनके विरोधी राजकुलों के वर्णन में ही किया जा सकता था। 'सिंह सेनापति' में बिबसार और अजातशत्रु के व्यक्तित्व तथा उनका लिच्छवियों से युद्ध ही प्रामाणिक रूप से ऐतिहासिक कहा जा सकता है। इसी प्रकार 'जय यौधेय' में गुप्त वंश के मुख्य व्यक्ति समुद्रगुप्त, रामगुप्त, ध्रुवस्वामिनी आदि तथा उनके जीवन की मुख्य घटनाएँ ही प्रामाणिक हैं—आधिकारिक वस्तु में तो केवल यौधेयों का समुद्रगुप्त से युद्ध ही प्रामाणिक माना जा सकता है। शेष संपूर्ण विवरण ऐतिहासिक तथ्यों पर आश्रित न होकर ऐतिहासिक कल्पना पर ही आधारित है—यहाँ तक कि दोनों नायक सिंह और जय भी काल्पनिक व्यक्ति हैं। पर इसके अतिरिक्त चारा भी क्या था? दो-चार सिक्कों और एक-आध प्रशस्ति में दिये हुए स्फुट उल्लेखों में सामग्री ही क्या मिल सकती थी—केवल संकेत ही मिल सकते थे और उन संकेतों का उपयोग लेखक ने अपने संपूर्ण कल्पना-वैभव की सहायता से किया है, इसमें सदेह नहीं।

उपन्यास-कला

आज से तीन वर्ष पूर्व 'बोल्गा से गंगा' की आलोचना करते हुए मैंने लिखा था कि राहुलजी के पास ऐश्वर्यमयी कल्पना है, ऐतिहासिक सामग्री का अक्षय भंडार है, एकांत स्वच्छ और निभ्रान्त जीवन-दर्शन है और सहस्रो वर्षों के व्यवधान के आर-पार देखने वाली तीव्र दृष्टि है, परंतु कथा-शिल्प विशेष नहीं है। आज इन दोनों उपन्यासों का अध्ययन करते हुए मेरी यह धारणा और भी पुष्ट हो जाती है और मैं एक बार फिर उसी निर्णय को दुहराता हूँ। इन उपन्यासों में औपन्यासिक घटना-विधान और चरित्र-चित्रण का बहुत-कुछ अभाव-सा ही है—राहुलजी न तो आकर्षक नाटकीय परिस्थितियों की सृष्टि कर सके हैं और न चारित्रिक द्वंद्वों की उद्भावना ही। यह बात नहीं है कि इन घटनाओं में नाट्य-तत्त्व नहीं है अथवा पात्रों के जीवन में संघर्ष नहीं है। उदाहरण के लिए 'जय यौधेय' की कथावस्तु और उसके व्यक्तित्व में परिस्थिति और चरित्र दोनों के निर्माण की यथेष्ट संभावना है, परंतु राहुलजी इससे

विजय, रिपुजय आदि और पुत्रों जो गण की भेंट करता है। पर विक्रमादित्य की दृष्टि अभी इधर ही लगी हुई थी—उसने कालिदास को भेजकर जय को लोभ देने का भी प्रयत्न किया, परंतु जब इस प्रकार सफलता न मिली तो अंत में पूरी तैयारी के लिए यौधेयों पर आक्रमण कर दिया। जय अब पचास वर्ष का हो चुका था—उसके निरीक्षण में यौधेय युवक और युवतियों ने प्राणों को बाजी लगा कर आत्मरक्षा का प्रयत्न किया परंतु प्रतापी गुप्त सम्राट ने उसका पूर्णतः ही कर दिया। इतिहास पृष्ठ से ही वह महान् गणतन्त्र लुप्त हो गया।

यथोचित लाभ नहीं उठा सके। और उसका कारण है, वह यह कि राहुलजी की दृष्टि प्रतिपाद्य और इतिहास पर ही केंद्रित रही है। मनोवैज्ञानिक विश्लेषण का धैर्य उनमें नहीं है। उनकी घटनाओं की गतिविधि और पात्रों का चरित्र-विकास प्रतिपाद्य के अनुसार पहले से ही इतने स्पष्ट रूप में निर्धारित हो जाते हैं कि द्वंद्व उत्पन्न ही नहीं हो पाता। सिंह और जय दोनों के व्यक्तित्व-विकास की रेखाएं एकदम सीधी हैं, उनका बहिर्मुखी जीवन सर्वथा स्वस्थ है, उनमें प्राणवृत्ता है। स्रष्टा के महाप्राण जीवन की शक्ति और स्वास्थ्य उनमें साफ दिखायी पड़ता है। जय के चरित्र में तो अंतर की विभूतिया भी पर्याप्त मात्रा में हैं, फिर भी हम अनुभव करते हैं कि उपर्युक्त सभी विशेषताएं होने पर भी वह हमारे हृदय को बहुत गहरे में जाकर नहीं पकड़ता जैसा कि होरी, सूरदास, शेखर या जैनेन्द्र, यशपाल अथवा इलाचंद्र के सफल नारी पात्र करते हैं। नारी पात्रों में 'सिंह सेनापति' की रोहिणी और क्षेमा, 'जय यौधेय' की वासंती व सुनंदा एक ही साचे में ढली हुई हैं। भामा और नंदा में तीखापन और ज्यादा है। उनका चित्रण देखकर अमरीकी सैनिकों द्वारा किये हुए रूसी स्त्रियों के वर्णन का स्मरण हो जाता है। कहने का तात्पर्य यह है कि राहुलजी की कला सृजनात्मक होने की अपेक्षा विवरणात्मक ही अधिक है। उनमें विवरण उपस्थित करने की अतुल क्षमता है—और ये विवरण सर्वत्र अत्यंत वैचित्र्यपूर्ण एवं सजीव होते हैं। इसका कारण है राहुलजी का अनुभव, जो विस्तृत पाठित्य तथा देश-विदेश की यात्राओं से समृद्ध और परिपुष्ट है। मैं समझता हूँ जीवन का ऐसा चित्र-विचित्र अनुभव किसी एक व्यक्ति के लिए दुःसाध्य-सा ही है। इन उपन्यासों की वास्तविक महिमा अतीत भारत के सजीव चित्र उपस्थित करने में है—मौर्य और गुप्तकालीन भारत की सामाजिक अवस्थाओं का इतना विस्तृत वर्णन किसी इतिहास-ग्रंथ में भी नहीं मिलेगा। परंतु इतिहास की दृष्टि से वह कितना प्रामाणिक है इसका निर्णय कोई अधिकारी विशेषज्ञ ही कर सकता है। मैं तो यही स्वीकार कर सकता हूँ कि वह अत्यंत रोचक, सजीव और ज्ञानवर्धक है। हा इतना अवश्य है कि उसके संबंध में अनेक सदेह मेरे मन में अनिवार्यतः उठते हैं : क्या उस समय मांस और मदिरा का इतना ही अधिक प्रचार था ? क्या चंद्रगुप्त आदि यशस्वी राजा और उनके विद्वान् पुरोहित ऐसे ही धूर्त थे जैसे कि राहुलजी ने अंकित किये हैं ? क्या गणतंत्र वास्तव में ही इतने सुव्यवस्थित थे—उनके कर्माली आदि भी क्या ऐसे ही सम्मिलित थे—इन गणों में वर्ण-भेद क्या एकदम नहीं था ? क्या आधुनिक सोवियत-विधान का उस युग के इतिहास पर आरोप नहीं किया गया ?

इन सबका सप्रमाण उत्तर तो नहीं दे सकता—पर ऐसी धारणा अवश्य बनती है कि राहुलजी को अपने प्रतिपाद्य के प्रति इतना उत्कट आग्रह रहता है कि वे उसके अनुकूल तथ्यों को मोड़ने में संकोच नहीं करते—उनके विषयों में प्रायः जल्दबाजी रहती है।

इसके अतिरिक्त कुछ बातें तो निस्संदेह ही आपत्तिजनक हैं—उदाहरण के लिए जिस उदारता से राहुलजी के पात्र एक दूसरे पर चुबनो की बौछारें करते हैं वह

अनैतिक न भी माना जाय, परंतु अभद्र अवश्य हैं—वास्तव में रस की उद्भावना करने का यह सस्ता उपाय इतने असंयम के साथ व्यवहृत किया गया है कि उससे असुविधा होने लगती है—इसी तरह एक जगह जोश में आकर नदा कहती है—“चाहे तो मेरी टांग के भीतर से जाओ या मुझे हराकर जाओ।” महावीर स्वामी और उनके उपदेशों का जो खाका खींचा गया है, उसमें स्पष्ट ही पर-धर्म-विद्वेष की गंध आती है।

जीवन-दर्शन

इन उपन्यासों का प्रतिपाद्य जीवन-दर्शन स्पष्ट रूप से द्वैतात्मक भौतिकवाद है। उसमें आत्मा, परलोक, ब्रह्म आदि आध्यात्मिक तत्त्वों का तीव्र निषेध करते हुए भौतिकवाद की प्रतिष्ठा है। त्याग, वैराग्य आदि काल्पनिक सुख-साधनों का तिरस्कार करते हुए स्वस्थ जीवन-उपभोग की स्वीकृति है। वैयक्तिक जीवन के ऊपर सामूहिक जीवन की सफलता का दिग्दर्शन है। द्वैतात्मक भौतिकवाद के अनुसार राहुलजी राज-तंत्र और अध्यात्मवाद दोनों को एक ही सिद्धांत की दो अभिव्यक्तियाँ मानते हैं—और स्पष्ट शब्दों में—उनकी धारणा है कि अध्यात्म की कल्पना राज-सत्ता को स्थिर रखने के लिए ही की गयी है। निदान इन दोनों के विरुद्ध उनके संस्कार घोर विद्रोह कर उठते हैं। उनके सभी ग्रंथों की तरह प्रस्तुत उपन्यासों में भी इन दोनों का कठोर प्रतिवाद किया गया है। राजा के लिए प्रायः रजुल्ला शब्द का प्रयोग इस धृष्टि का प्रमाण है। कुछ तो अंतर में पड़े हुए संस्कारों के कारण और कुछ इसलिए भी कि उसका विधान गणतन्त्रात्मक है, राहुलजी के मन में बौद्ध धर्म के प्रति अब भी आस्था वर्तमान है। ‘सिंह सेनापति’ का नायक अंत में बुद्ध और सध की शरण में चला जाता है। ‘जय यौवेय’ में इस प्रकार की स्वीकृति तो नहीं है, परंतु बुद्ध के अनात्मवाद और परिवर्तनवाद आदि का अनेक स्थानों पर गौरव-गान करते हुए लेखक ने अपने जीवन-दर्शन की पुष्टि की है। यह कहा तक सगत है? अर्थात् राहुलजी का द्वैतात्मक भौतिकवाद और बुद्ध-प्रतिपादित अनात्मवाद कहा तक समान हैं? इस बात का अधिकारपूर्वक निर्णय तो कोई बौद्ध पंडित ही कर सकता है, परंतु धम्मपद का जो प्रचलित संस्करण आज उपलब्ध है, उसमें परलोकवाद का साधारण अर्थात् आध्यात्मिक अर्थ में ही स्पष्ट प्रयोग है।

इसके प्रतिकूल राहुलजी ने परलोकवाद की सर्वथा भौतिक व्याख्या की है। “मैं केवल ‘बहुजनहिताय’ काम को मानता हूँ—परलोकवाद को केवल एक ही रूप में मानता हूँ—पुत्र पिता का परलोक है, पुत्र पिता का पुनर्जन्म है, पिता मरने से पहले अपने शरीर द्वारा अपने मानसिक और शारीरिक संस्कार का एक अंश माता के शरीर में स्थापित करता है। माता उसमें अपना अंश मिलाती है और नौ मास गर्भ में रख उसे शिशु के रूप में अगले लोक, अगली पीढ़ी के लिए देती है। इसमें मैं परलोक मानता हूँ।”—इसमें सदेह नहीं कि ब्राह्मण और बौद्ध आचार्य आज भी अनेक सबल युक्तियों द्वारा उपर्युक्त व्याख्यान खडन करने को प्रस्तुत हो जाएंगे। परंतु इसमें

भी एक विशेष संगति है, यह अस्वीकृत नहीं किया जा सकता। यह व्याख्यान भी अपने ढंग से सटीक और मनोग्राही है। और, आज के वैज्ञानिक युग में अधिक ग्राह्य भी हो सकता है।

उपसंहार

अंत में दो बातें और कह दूँ। एक तो यह कि औपन्यासिक कला की न्यूनता होते हुए भी राहुलजी के ये दोनों ग्रंथ (विशेषकर 'जय यौधेय') हिंदी के कथा-साहित्य में निश्चय ही एक विशेष गौरव के भागी होंगे। राहुलजी अपनी कमी को जानते मालूम पड़ते हैं और धीरे-धीरे वे इस कला का भी अर्जन कर रहे हैं—'सिंह सेनापति' और 'जय यौधेय' का अंतर इसका असदिग्ध प्रमाण है। दूसरी यह कि हिंदी की भाषा-शैली के विकास में इन उपन्यासों का योग अत्यंत महत्त्वपूर्ण है। अतीत के सांस्कृतिक ऐश्वर्य को अभिव्यक्त करने के लिए जिस समृद्ध और समर्थ शब्दावली का प्रयोग स्वर्गीय प्रसादजी ने अपने नाटकों में आरम्भ किया था, राहुलजी ने उसकी ओर भी अधिक श्रीवृद्धि की है। वास्तव में इस क्षेत्र पर उनका अधिकार प्रसादजी की अपेक्षा अधिक व्यापक है। घोट के लिए छद्म, बंदरगाह के लिए पत्तन या तीर्थ, खेती के लिए कर्मान्त आदि कितने समर्थ शब्द हैं। इसी प्रकार आज की राजनीति और भौगोलिक शब्दावली के भी प्राचीन पर्याय देकर एक बहुत बड़ी क्षति की पूर्ति की गयी है।

‘बोल्गा से गंगा’ और ‘बिल्लेसुर बकरिहा’

आज की दो पुस्तकें हैं—‘बोल्गा से गंगा’ • राहुल सांकृत्यायन की कहानियों का संग्रह; ‘बिल्लेसुर बकरिहा’ निरालाजी का रचा हुआ एक हास्यमय स्केच। इन दोनों पुस्तकों में प्रकार और मूल विषय का कोई साम्य नहीं है; परंतु दोनों हिंदी में अपने-अपने ढंग के दो नये प्रयत्न हैं।

‘बोल्गा से गंगा’ में मानव-जीवन के सामाजिक विकास का इतिहास है। राहुलजी के शब्दों में : मानव आज जहां है वहां वह प्रारंभ में ही नहीं पहुंच गया था, इसके लिए उसे बड़े-बड़े संघर्षों में होकर गुजरना पड़ा है। विवेचन को बोधगम्य और सहज-ग्राह्य बनाने के लिए उन्होंने हिंदी-यूरोपीय जाति के इतिहास को चुना है।

पिछले ८००० वर्षों में, ईसा से ६००० वर्ष से पूर्व से लेकर जब मानव बोल्गा के किनारे पर्वत-गुहा में अपने सहचर पशुओं के समान ही रहा करता था, आज तक अपने अस्तित्व को सुरक्षित रखने के लिए उसने जो संघर्ष किये हैं, उन सभी का इस पुस्तक में सरल और रोचक चित्रण है। इस पुस्तक का मूल विषय मानवशास्त्र और समाजशास्त्र है। जहां तक मूल विषय का संबंध है, कोई विशेषज्ञ ही उसकी प्रामाणिकता अथवा अप्रामाणिकता का विचार करने का अधिकारी हो सकता है। मुझ-जैसा व्यक्ति, जिसने ललित साहित्य की मधुर सीमा-रेखा से बाहर भाककर यदा-कदा ही देखा है, उसके कुछ तथ्यों पर सदेह-चकित होकर शका ही उपस्थित कर सकता है। उदाहरण के लिए, वाल्मीकि-रामायण का रचना-काल ही ले लीजिए। विद्वान् लेखक ने उसे अश्वघोष से कुछ पहले शुंग-वंश के शासन-काल की रचना माना है। परंतु आदि काव्य से सबद्ध महत्त्वपूर्ण परंपरा के विरुद्ध उनके पास कोई प्रमाण नहीं है, केवल एक क्षीण अनुमान-भर है : ‘कोई ताज्जुब नहीं, कवि वाल्मीकि शुंग-वंश के आश्रित कवि रहे हों, जैसे कालिदास चंद्रगुप्त विक्रमादित्य के, और शुंग-वंश की राजधानी की महिमा को बढ़ाने के लिए ही उन्होंने जातको के दण्डरथ की राजधानी वाराणसी से बदलकर साकेत या अयोध्या कर दी, और राम के रूप में शुंग-सम्राट् पुष्यमित्र या अग्निमित्र की प्रशंसा की, वैसे ही, जैसे कालिदास ने ‘रघुवंश’ के रघु और ‘कुमारसम्भव’ के कुमार के नाम में पिता-पुत्र चंद्रगुप्त विक्रमादित्य और कुमार-गुप्त की।’—इसी प्रकार भारतीय नाटक को यवन-प्रभाव की सृष्टि घोषित करना एक बड़ी पुरानी बात को दुहराना है, जो आज सर्वथा अमान्य प्रमाणित हो चुकी है। सबसे अधिक अविश्वसनीय है राहुलजी का धर्म-विषयक सिद्धांत कि ‘धर्म केवल पशुधन-

अपहारको को शांति से पर-धन उपभोग करने का अवसर देने के लिए है।' धर्म के कारण शोषक की शक्ति बढ गयी है और शोषित लाचार हो गया है, ऐसा मान लेने पर भी, शोषक-वर्ग ने अथवा शोषक-वर्ग के सहायको ने जान-बूझकर धार्मिक दर्शन का समय-समय पर आविष्कार किया है, यह मानना तो सर्वथा असंभव है। सामाजिक अवस्था के अनुसार धर्म और दर्शन का विकास हुआ—इसे मानने से कौन इनकार करेगा ! वेद ईश्वरीय ज्ञान नहीं हैं वरन् एक काल-विशेष की रचना हैं, जिनमें तत्कालीन राजाओं का यशोगान है—ठीक है। यह भी माना जा सकता है कि विश्वामित्र, वसिष्ठ आदि ऋषियों की इन ऋचाओं ने समसामयिक राजाओं को शक्ति-सचय में महायता दी हो, और इन ऋषियों ने अपना स्वार्थ साधने के लिए ऐसा किया हो, परन्तु वेद की सभी ऋचाओं के पीछे ऐसी ही कुत्सित प्रेरणा है, यह धारणा सर्वथा मिथ्या है। प्रकृति के स्वर्गिक सौंदर्य को देखकर मन के उन्मुक्त वातावरण में निवास करने वाले ऋषियों की जो वाणी विस्मय और आनन्द से विभोर हो नाच उठी थी, उसको एक साथ ही स्वार्थ से प्रेरित कह देना अनुचित है। इसी प्रकार प्रवाहण ने अपने शोषण-कार्य को निर्विघ्न चलाते रहने के लिए उपनिषद् (असली) रहस्य की उद्भावना की—यह भी अमान्य है। प्रवाहण कहता है—

“पीडियों से किसी ने इंद्र, वरुण, ब्रह्म को नहीं देखा। अब कितनों के मन में सदेह होने लगा है !”

“ब्रह्म का स्वरूप मैंने ऐसा बतलाया है कि कोई उसके देखने की भाग नहीं पेश करेगा। जो आकाश की भांति देखने-सुनने का विषय नहीं, जो यहा-वहा सर्वत्र है, उसके देखने का सवाल कैसे उठ सकता है ! सवाल तो उन साकार देवताओं के बारे में उठता था।”

“वसिष्ठ और विश्वामित्र की नाव ने हजार वर्ष भी काम नहीं दिया; किंतु जिस नाव को प्रवाहण तैयार कर रहा है, वह दो हजार वर्ष आगे तक राजाओं और सामंतों, पर-धन-भोगियों को पार उतारती रहेगी। यज्ञ-रूपी नाव को, लोपा, मैंने अदृढ समझा। इसीलिए इस दृढ नाव को तैयार किया है, जिसे ब्राह्मण और क्षत्रिय मिल कर ठीक से इस्तेमाल करते हुए ऐश्वर्य भोगते रहेगे।”

यह स्वभावतः स्थूल से सूक्ष्म की ओर बढ़ने वाले मानव ज्ञान का स्पष्ट शब्दों में अपमान है। यज्ञों की प्रतिष्ठा करने वाले वेद एक युग की सामाजिक अवस्था की अभिव्यक्ति थे; ब्रह्म की सूक्ष्म सत्ता का निदर्शन करने वाले उपनिषद् दूसरे की—यह तो एक सहज सत्य है; लेकिन दोनों का सृजन शोषक-वर्ग की सहायता करने के लिए हुआ था, यह एक वितंडा-मात्र है। अज्ञात के प्रति किसी-न-किसी रूप में मानव को सदैव ही जिज्ञासा रही है—और ब्रह्मज्ञान का इतिहास इसी जिज्ञासा का आलेखन है। वास्तव में यह एक विशिष्ट दृष्टिकोण के प्रति आग्रह के कारण हुआ है। राहुलजी निश्चित रूप से यह मानते हैं कि जो शक्तियाँ जनता के साथ रही हैं वे समाज की प्रगति का कारण हुई हैं, और जो व्यक्ति या व्यक्तियों की पोषक रही हैं वे सदैव ही प्रतिक्रिया के लिए उत्तरदायी रही हैं और इसी को लेकर उन्होंने अपने

सामाजिक इतिहास की रूपरेखा आती है। अतएव यह स्वाभाविक ही है कि एक विशेष जीवन-दर्शन के प्रति आग्रह होने के कारण उनका विवेचन भी कुछ अंशों में एकाकी और अवैज्ञानिक हो गया है। एक आश्चर्य की बात यह है कि धर्म का इतना घोर विरोध करने वाले राहुलजी के सामने जब बौद्ध धर्म का प्रसंग आता है तो उनकी आलोचना सर्वथा शिथिल पड़ जाती है। बौद्ध धर्म के अनीश्वरवाद और अनात्मवाद को ही लेकर उसको प्रगतिशील सस्था मान लेना काफी नहीं होगा। यह ठीक है कि आरंभ में उसने जनता से बल प्राप्त किया था, परंतु फिर भी उसके घोर प्रतिक्रियात्मक प्रभावों को तो इतिहास आज भी गला फाड़-फाड़ कर घोपित कर रहा है। यह लेखक पर संस्कारों का प्रभाव है जो प्रायः शिक्षा और सिद्धांत का तिरस्कार कर अपना अस्तित्व प्रमाणित करते हैं।

परंतु यह तो इस पुस्तक का गौण पक्ष है। इसकी सबसे बड़ी विशेषता है लेखक का व्यापक दृष्टि-विस्तार, जो ८००० वर्ष तक प्रसरित मानव-जीवन के इतिहास का पूरी तरह साक्षात्कार कर उसको हमारे मानस के सामने प्रत्यक्ष कर सका। इतने विस्तृत देश-काल पर समग्रतः अधिकार रखने वाली दृष्टि हिंदी के एक-आध विद्वान् को ही प्राप्त होगी। और गौरव की बात यह है कि वह कहीं भी उलझी नहीं है—मानव-जीवन के विकास में पड़ने वाले भिन्न-भिन्न संस्थानों पर ठहरती हुई बड़ी सफाई के साथ १९४२ पर आकर ही रुकी है। इस दृष्टि-विस्तार को सहायता मिली है लेखक के व्यापक पांडित्य से। पुरातत्त्व, मानवशास्त्र, समाजशास्त्र, दर्शन, साहित्य और इतिहास के विस्तृत पर्यालोचन के बिना यह सब संभव नहीं था। लेखक की सृजन-शक्ति का परिचय वातावरण की सृष्टि से भी मिलता है। इतिहास के प्रस्तर-खंडों को बड़े कौशल से जोड़ कर उसने प्रत्येक युग के वातावरण की सजीव सृष्टि की है। इस दृष्टि से प्रागैतिहासिक काल की कहानियां तो सचमुच अद्भुत हैं। वातावरण की सृष्टि के लिए लेखक ने तत्कालीन सामाजिक, राजनीतिक एवं आर्थिक परिस्थितियों का रफल चित्रण करने के अतिरिक्त उनके अनुकूल प्रकृति-चित्रों का भी अंकन किया है। ये चित्र अत्यंत सजीव और वैज्ञानिक हैं; इनकी रेखाएं अत्यंत पुष्ट हैं और रंग अत्यंत मनोरम। निशा और दिवा की कथाओं में बोल्गा-तट के तुपार-मंडित विभिन्न प्रदेशों के वर्णन चित्रकला के उत्कृष्ट उदाहरण हैं। इसके अतिरिक्त भाषा का प्रयोग देश-काल के अनुसार किया गया है—आदिम युग का मानव पूरे वाक्य नहीं बोलता। पूरक सजाए उसकी भाषा में नहीं हैं। वैदिक काल का मानव जो भाषा बोलता है उसमें वैदिक संस्कृत की शब्दावली की प्रचुरता है। मुसलमानों के आगमन के बाद भाषा में अरबी-फारसी का पुट आने लगता है। इसी प्रकार काफी भावधानी से वातावरण को उपस्थित करने का प्रयत्न किया गया है।

यह सब होते हुए भी ‘बोल्गा से गंगा’ की रोचकता सीमित-सी रहती यदि इन कहानियों में शुष्क इतिहास-मात्र होता। परंतु राहुलजी ने म्यान-म्यान पर मानवीय तत्त्व का आरोप कर इन कथाओं में रक्त और मांस भरने का प्रयत्न भी किया है, जिससे वे हृदयग्राही हो गयी हैं। हा, यह अवश्य मानना पड़ेगा कि ऐतिहासिक

तथ्यों में मानवीय रंग भरने का राहुलजी के पास केवल एक ही साधन है—सेक्स, जिसका प्रयोग बार-बार दुहराया गया है। प्रत्येक युग के जीवन-नाटक के सूत्रधार-रूप में कोई एक प्रेमी-प्रेमिका ही रंगमंच पर अवतरित होते हैं, और कहानी के मध्य में उनकी प्रगाढ़ प्रेम-क्रीड़ाएं, विघेयकर चुबनों की चौछारें, और अंत में किसी-न-किसी रूप में उनका अनंत जीवन में लय हो जाना—घटना-चक्र में रस-संचार करता है। कहानी कला की दृष्टि से 'बोल्गा से गंगा' के अधिकांश प्रयत्न असफल हैं। विशेष रूप में सुदास, और साधारणतः नागदत्त तथा सुरैया को छोड़कर शेष कोई भी प्रसंग कहानी के गौरव का अधिकारी नहीं है। उनमें घटनाओं या मनोवृत्तियों के उत्थान-पतन का सर्वथा अभाव है—चरम स्थिति का कहीं भी पता नहीं है। और उसके लिए पुरातत्त्व के एक विद्वान् को दोषी ठहराना भी अनुचित होगा।

कुल मिलाकर 'बोल्गा से गंगा' हिंदी-साहित्य के लिए एक नवीन उपहार है। युग-युग तक प्रसरित मानव-जीवन की अनंतता के आर-पार झांकने वाली राहुलजी की दृष्टि हिंदी के लिए एक वरदान है।

आज की दूसरी पुस्तक है निरालाजी की 'विल्लेसुर बकरिहा'। 'विल्लेसुर बकरिहा' निरालाजी के शब्दों में हास्य लिये एक स्केच है। इसका हीरो—और उसमें एक ही व्यक्ति है—भी एक साधारण मनुष्य है, उसके जीवन-वृत्त में किसी प्रकार का रंग-रोमांस या किसी प्रकार की भी असाधारणता नहीं है। उसके चरित्र की विशेषता ही सचमुच यही है कि उसमें बाहर से आकृष्ट करने वाली कोई भी विघेयता नहीं है; उसकी तस्वीर में एक भी रंग अच्छा या बुरा ऐसा नहीं है जो चटकीलेपन से आपको आकृष्ट करता हो। अतएव उसमें रस ढूढ़ने के लिए आपको थोड़ा गहरा घुसना पड़ेगा, और मानव के अपने सहज-सामान्य रूप में दिलचस्पी पैदा करनी होगी। तब आपको विल्लेसुर के व्यक्तित्व में एक आकर्षण मिलेगा। उसके चरित्र की सबसे बड़ी क्षमता यही है कि उसने जीवन को निर्विवाद रूप में एक संघर्ष मान लिया है, अतएव वह धीरतापूर्वक उसकी चोटों को, उसके उतार-चढ़ाव को सहते हुए आगे बढ़ते रहने की शक्ति रखता है। उसे जीवन के प्रति निर्जीव मोह नहीं है, वह तो निर्रान्त होकर बिना किसी प्रकार की हड़बड़ी या अधीरता के रचनात्मक शक्तियों का उपयोग करता हुआ प्रगति के पथ पर अग्रसर है। बाधाएं आती हैं, उसको तकलीफ होती है, परंतु विचलित होकर हार बैठने की बात उसके मन में कभी नहीं आती। वह धैर्यपूर्वक उसको जीवन का एक अनिवार्य अनुभव मानकर फिर आगे बढ़ जाता है। और इसी-लिए जीवन में एकाकी होकर भी वह व्यक्तिवादी नहीं है। गांव के उपहास और उपेक्षा का पात्र होकर भी वह यही सोचता है :

“क्यों एक दूसरे के लिए नहीं खड़ा होता ! जवाब कभी कुछ नहीं मिला। फिर भी जान रहते काम करना पड़ता है, यह सच है।”

विल्लेसुर के व्यक्तित्व का मूल्यांकन लेखक ने स्वयं ही बड़े सुंदर और स्पष्ट शब्दों में किया है। मुनिः

“हमारे मुकरात के जवान न थी, पर इसकी फ़िलासफी लचर न थी। सिर्फ

कोई इसकी सुनता न था, इसे भूल-भुलैया से निकालने का रास्ता नहीं दिखा, इसलिए यह भटकता रहा।”

इस प्रकार का निर्विशेष स्केच इतना सफल और रोचक किस प्रकार बन सका, यह प्रश्न उठता है। वास्तव में व्यक्तित्व-चित्रण की सफलता का रहस्य उसकी सचाई और यथातथ्यता है। निराला जैसे तो छायावादी होने के नाते घोर व्यक्तिपरक कविताएँ लिखते रहे हैं, परन्तु उनकी साहित्यिक प्रतिभा इतनी समर्थ है कि वह एक साथ ही दो सर्वथा विरोधी दृष्टिकोणों को ग्रहण कर अत्यंत सफल रचना कर सकते हैं। परस्पर विरोधी तत्त्वों पर इतना सबल अधिकार आज हिंदी के दूसरे साहित्यकार को प्राप्त नहीं है। उनके गीत जहां शुद्ध भावगत हैं, वहां उनके स्केच और कहानियों में स्वच्छ वस्तुगत दृष्टिकोण मिलता है। प्रस्तुत स्केच की सफलता का सबसे बड़ा रहस्य है लेखक की एकांत तटस्थता। लेखक ने जिस कौशल के साथ अपनी सहानुभूति को संयत रखा है, वह वास्तव में आश्चर्यजनक है, कहीं पर भी उसने अपनी तस्वीर के रंगों को भड़कीला नहीं होने दिया। प्रगति की ओर झुका हुआ होने पर भी लेखक न कहीं जीवन के संघर्ष का उद्घोष करता है, न कहीं बिल्लेसुर की रचनात्मक शक्तियों अथवा उसकी सामाजिक फिलासफी का प्रचार करता है, और न कहीं शोष-वर्ग का काला चित्र खींचकर शोषित-वर्ग के इस प्राणी के लिए करुणा का ही संचार कराता है। इन सभी तत्त्वों को उसने बड़े सहज ढंग से अप्रत्यक्ष रूप में बिल्लेसुर के व्यक्तित्व में ही समन्वित किया है। व्यक्ति का सच्चा चित्रण अव्यक्तिगत शैली से ही हो सकता है, चित्रकार को अपना व्यक्तित्व सर्वथा पृथक् रखना पड़ेगा, तभी वह ईमानदारी से उसका मूल्यांकन कर सकेगा। और सचमुच निरालाजी ने यह सब-कुछ इतनी सावधानी से किया है कि कहीं उसमें गढ़ने या दिशा-विशेष में ढालने की कोशिश नजर नहीं आती। उसका अंत भी सहज रूप में, रुढ़ शब्दावली में, अतहीन अंत के ढंग पर, होता है। और, इसके लिए एक विशेष कलात्मक समय की आवश्यकता है जो कला को आत्म-गोपन की शक्ति प्रदान करता है।

फिर भी, पुस्तक की सफलता का संपूर्ण श्रेय तटस्थता को ही दे देना गलत होगा। उसके लिए निरालाजी का हास्य भी बहुत कुछ उत्तरदायी है; रोचकता तो स्पष्ट रूप से बहुत-कुछ हास्य के ही आश्रित है। और जैसे भी, हास्य तटस्थता से सर्वथा भिन्न अथवा असंबद्ध तत्त्व भी नहीं है। वह उसका एक आवश्यक उपकरण है; बिना हास्य के तटस्थता आ ही नहीं सकती। जीवन में वे लोग ही स्वस्थ रूप से तटस्थ रहे जा सकते हैं जो जीवन की विपमताओं पर हँसने की क्षमता रखते हैं। विदेश में रस के दो मुख्य भेद माने गये हैं—करुण और हास्य। करुण हमारे दृष्टिकोण को वैयक्तिक बनाकर हमें आलवन की ओर आकृष्ट करता है, हास्य उसे निर्वैयक्तिक बनाकर आलवन से पृथक् रहने का अवसर देता है। दृष्टिकोण की तटस्थता के कारण ही डम रचना का हास्य न तो बारीक और संस्कृत ही बन पाया है, और न उममें व्यंग्य या वक्रना की तीखी धार ही है। वह सर्वथा स्पष्ट और उन्मुक्त है, उसमें न किसी प्रकार की ग्रथि है और न बात को दबा-छिपाकर बारीकी और मुलायमियत नाने की कोशिश है।

इसके साथ ही हास्य यहाँ साधन बनकर प्रयुक्त हुआ है, साध्य बनकर नहीं। इसलिए स्केच के अंग-निर्माण में ही उसका प्रयोग है, मूलात्मा में, अर्थात् सारभूत प्रभाव में नहीं। सारभूत प्रभाव से तो जीवन की गंभीरता की ही ध्वनि निकलती है। मूल धारणा का विश्लेषण कीजिए तो वह यही होगा कि जीवन एक गंभीर सत्य है; परंतु मुह नटकाकर या आँखों में आँसू भर कर, भारी दिल से उसकी गंभीरता को स्वीकार करना वास्तव में उससे हार मान लेना है; और हँसी-खुशी उसकी विपमत्ताओं को स्वीकार करते हुए उसे ग्रहण करना जीवन का रहस्य समझ लेना है। इसीलिए 'विल्लेसुर वकरिहा' में हास्य का निवास प्रायः परिस्थिति में नहीं है, वरन् वर्णनों अथवा लेखक के अपने सकेत-स्पर्शों में ही है। अपने वर्णनों और उक्तियों को निरालाजी ने प्रायः एक साधारण तथ्य को अत्यंत गंभीरतापूर्वक सामने उपस्थित कर, साधारण और विशेष का अंतर मिटाते हुए, हास्यमय बनाया है। ऐसा करने के लिए कहीं तो वे व्याकरण अथवा किसी शास्त्र का उद्धरण देकर उसको संबंधा प्रामाणिक बनाने की पूरी चेष्टा करते हैं; जैसा कि शुरू ही में विल्लेसुर वकरिहा नाम की व्याख्या में किया है :

“विल्लेसुर नाम का शुद्ध रूप, बड़े पते से मालूम हुआ, विल्लेस्वर है। पुरवा डिवीजन में, जहाँ का नाम है, लोकमत विल्लेसुर शब्द की ओर है। कारण, पुरवा में उक्त नाम के प्रतिष्ठित शिव हैं। अन्यत्र यह नाम न मिलेगा, इसलिए भाषा-तत्त्व की दृष्टि से गौरवपूर्ण है। वकरिहा जहाँ का शब्द है, वहाँ बोकरिहा कहते हैं। वहा वकरी को बोकरी कहते हैं। मैंने उसका हिंदुस्तानी रूप निकाला है। 'हा' का प्रयोग हनन करने के अर्थ में नहीं, पालन के अर्थ में है।”

—और कहीं किसी मासूली-सी बात के सूक्ष्मातिसूक्ष्म अवयवों का बड़ी सावधानी से वर्णन कर हास्य का संचार किया गया है, मानो उनकी शुद्ध गणना के बिना बात अपना अर्थ ही खो बैठेगी। एक उदाहरण लीजिये :

“साम को दिखाने के लिए विल्लेसुर रोज़ अगरासन निकालते थे। भोजन करके उठते वक्त हाथ में ले लेते थे और हाथ-मुह धोकर कुल्ले करके वकरी के वच्चे को खिला देते थे। अगरासन निकालने से पहले लोटे से पानी लेकर तीन दफे थाली के बाहर से चुवाते हुए घुमाते थे। अगरासन निकालकर टुनिकियां देते हुए लोटा बजाते थे और आँखें बंद कर लेते थे।”

या फिर कभी किसी अत्यंत प्रसिद्ध सामयिक प्रसंग से किसी छोटी-मोटी घटना का सर्वव्यवस्थापक वर्णन को हास्यमय बनाया गया है :

“विल्लेसुर बिना टिकट कटायें कलकत्ता वाली गाड़ी में बैठ गये। इलाहाबाद पहुँचते-पहुँचते चैकरने कान पकड़कर उतार दिया। विल्लेसुर हिंदुस्तान की जलवायु के अनुसार सविनय कानून अंग कर रहे थे, कुछ बोले नहीं, चुपचाप उतर आये; लेकिन सिद्धांत नहीं छोड़ा।”

'विल्लेसुर वकरिहा' हिंदी के लिए एक नयी चीज है। दृष्टिकोण की यह तटस्थता उससे पहले केवल कूली भाट' में ही मिलती है। मैं समझता हूँ, अभी एकांत हिंदी के पाठक को उसका रस लेने में कुछ कठिनाई पड़ेगी—और स्केच को समाप्त करने के बाद शायद वह कह उठेगा कि कोई बात बनी नहीं। परंतु ऐसा नहीं है।

पंतजी की भूमिकाएँ

(क) 'पल्लव' का प्रवेश

'पल्लव' की भूमिका हिंदी में छायावाद-युग के आविर्भाव का ऐतिहासिक घोषणा-पत्र है। छायावाद हिंदी-साहित्य का अत्यंत समृद्ध युग है। वास्तव में भक्ति-काल के अतिरिक्त काव्य का इतना उत्कर्ष और किसी युग में नहीं हुआ। इस दृष्टि से हमारे साहित्य में 'पल्लव' की भूमिका का ऐतिहासिक महत्त्व बहुत-कुछ वैसा ही है जैसा कि अंगरेजी साहित्य में वर्ड्सवर्थ के 'लिरिकल बैलड्स' की भूमिका का।

'पल्लव' के इस आरंभिक वक्तव्य का वास्तविक नाम भूमिका न होकर 'प्रवेश' है जिसमें छोटे आकार के ५८ पृष्ठ हैं। प्रवेश से पूर्व छ. पृष्ठ का एक छोटा-सा 'विज्ञापन' भी है। इसमें पंतजी ने 'पल्लव' की कविताओं के विषय में कुछ विशेष तथ्यों का उल्लेख किया है। इन दोनों को पृथक् रखने का कारण यह है कि 'विज्ञापन' में विशेष की चर्चा है और 'प्रवेश' में सामान्य सिद्धांत का निरूपण। फिर भी 'विज्ञापन' को 'पल्लव' की भूमिका का ही भाग मानना चाहिए, उसमें भी काव्य-भाषा के सबंध में कुछ महत्वपूर्ण तथ्यों का संकेत मिलता है जो सिद्धांत के ही अंग हैं।

जैसा कि पंतजी ने स्वयं ही स्वीकार किया है, प्रस्तुत भूमिका में काव्यकला के आभ्यंतरिक रूप का विशेष विश्लेषण नहीं किया गया, उसके बाह्य रूप का ही विवेचन किया गया है। काव्य के बाह्य रूप के अंतर्गत कवि ने मुख्य रूप से इन विषयों को ग्रहण किया है : १ आधुनिक हिंदी-काव्य की माध्यम भाषा . ब्रजभाषा बनाम खड़ी बोली, २. काव्य-भाषा का स्वरूप —(क) पर्याय शब्दों का चमत्कार, (ख) लिंग-निर्णय, (ग) समास आदि; ३. अलंकार; ४. खड़ी बोली का संगीत और छंद-विधान।

आइए, एक-एक कर इनका पर्यालोचन किया जाए।

ब्रजभाषा बनाम खड़ी बोली

आधुनिक हिंदी-काव्य की माध्यम भाषा के प्रश्न को पंतजी ने मंत्रों अधिक उत्साह एवं उच्छ्वास के साथ ग्रहण किया है। उस समय हिंदी-साहित्य में रदाचित् सबसे अधिक ज्वलंत विवाद का प्रश्न था ब्रजभाषा बनाम खड़ी बोली। काव्य की नवीन जागृति का अग्रदूत यह युवा कवि सन्नद्ध होकर उन विवाद में अक्लीण हुआ है।

कहने की आवश्यकता नहीं कि पंतजी का निर्णय ब्रजभाषा के विरुद्ध और खड़ी बोली के पक्ष में ही है। उन्होंने ब्रजभाषा पर अनेक प्रबल प्रहार किये हैं। उदाहरण के लिए :

(१) ब्रजभाषा का विकास एक कृत्रिम काव्य-भाषा के रूप में हुआ है, अतएव वह पुस्तको की भाषा-मात्र बनकर रह गयी है। वह एक नवजात राष्ट्र की भाषा नहीं हो सकती। उसका शब्द-भांडार, अभिव्यजना और संगीत कृत्रिम है। पंतजी ने उसके सौंदर्य की उपमा पुरानी छोट की चोली या पुराने फ्रैशन की मिस्सी से दी है।

(२) उसमें माधुर्य और सौंदर्य तो है, किंतु व्यापकता और महाप्राणता नहीं है।

(३) ब्रजभाषा की साहित्यिक परंपरा विलास-रुग्ण और संकीर्ण है—उसमें ईश्वरानुराग की बासुरी अधविलो में छिपे हुए वासना के विषधरो को छेड़-छेड़कर नचाती रही है।

(४) जब लोक-व्यवहार तथा गद्य-साहित्य की भाषा खड़ी बोली है, तब काव्य की भाषा ब्रजभाषा कैसे हो सकती है ?

जो भाषा मुगलों के समृद्ध राज्य-काल में समस्त उत्तरापथ की राष्ट्रभाषा रह चुकी हो, जिसमें सूर का सागर लहराता हो, जिसमें भगवान् कृष्ण ने मचल-मचलकर माखन-रोटी मागी हो, उस भाषा पर ये प्रहार वास्तव में अत्यंत निर्मम है। फिर भी उनके पीछे एक निश्चित दृष्टिकोण है और उनके औचित्य पर विचार करना असंगत न होगा।

पंतजी का पहला आरोप यह है कि ब्रजभाषा साज-संवारकर गढ़ी हुई काव्य-भाषा मात्र है, वह काव्य-रूढियों में ग्रस्त है, उसके उपकरण कृत्रिम हैं, अतएव वह जीवंत राष्ट्रभाषा नहीं बन सकती। वास्तव में पंतजी के इस प्रहार का लक्ष्य रीति-कालीन ब्रजभाषा है। इसमें सदेह नहीं कि रीति-युग में ब्रजभाषा की इतनी प्रसाधना हुई थी, मृगुता और कांति की स्पृहा इतनी बलवती हो गयी थी कि उसका विकास-पथ अवरुद्ध हो गया, कोमलता और कमनीयता के लिए प्राणों के विराट् तत्त्व और जीवन के विस्तार का उत्सर्ग कर दिया गया। देव, भतिराम और घनानंद की भाषा में स्निग्धता ही है, महाप्राणता और ओज नहीं है; एकरस माधुरी है, अनेकरूपा जीवनाभिव्यक्ति नहीं है। निरंतर व्यवहार से जिस प्रकार प्रत्येक व्यक्ति के सस्कार बनते रहते हैं, इसी प्रकार भाषा के भी। आरंभ से ही कोमल भावों और प्रगीत काव्यरूपों का माध्यम होने के कारण ब्रजभाषा के भी अपने सस्कार बन गये हैं जिनमें निश्चय ही ओज की अपेक्षा सौकुमार्य का प्राधान्य है। अतएव ब्रजभाषा पर यह आरोप तो बहुत अंशों में ठीक है कि वह जीवन के आनंद-पक्ष के ही अधिक अनुकूल है, संघर्ष-पक्ष के नहीं, परंतु इस तथ्य को भी बहुत दूर तक नहीं घसीटना चाहिए। सस्कारों का प्रभाव निश्चय ही गहरा होता है किंतु उनमें भी शिक्षा और अभ्यास से परिवर्तन-परिशोधन संभव है। और फिर भाषा का, विशेषकर काव्य-भाषा का, आधार वस्तुगत की अपेक्षा व्यक्तिगत या भावगत ही अधिक मानना चाहिए। शब्द तो प्रतीक-

मात्र है। उसका वस्तु-आधार है अवश्य; अर्थात् उसके नादात्मक रूप का महत्त्व अवश्य है, परन्तु वास्तविक महत्त्व तो उसमें निहित धारणा या भावना का है जिसका कि वह वाहक है। इसलिए किसी भाषा को जीवन के केवल एक ही पक्ष के साथ बाध देना सर्वथा मनोवैज्ञानिक नहीं है। ब्रजभाषा के सस्कार मधुर अवश्य हैं, वह प्रगल्भा की अपेक्षा मुग्धा ही अधिक है। वह इतनी कोमल-मना है कि 'प्रिय' में ते भी रेफ निकाल कर उसे अपने होठों की मिठास में घोलकर 'पिय' बना देती है। किन्तु आवश्यकता पड़ने पर मूछों पर हाथ फिरवाने की शक्ति भी उसमें आ ही जाती है। और, यदि परिस्थितियाँ इस प्रकार की होती तो उसकी ऊर्जस्विनी शक्तियों का विकास भी हो सकता था, जैसे कि खड़ी बोली का हुआ। रामचरित उपाध्याय की खड़ी बोली अतः में पतञ्जी की समृद्ध भाषा बन गयी। अतएव हमारा मत यही है कि इसमें सदेह नहीं ब्रजभाषा जीवन के सुकुमार पक्ष के अधिक अनुकूल है, परन्तु उदात्त पक्ष की अभिव्यक्ति का माध्यम वह बन ही नहीं सकती, यह कहना अनुचित होगा। इसके आगे कृत्रिमता का आरोप और भी गंभीर तथा अनुचित है। पतञ्जी का आशय यह है कि ब्रजभाषा में वक्रता और वैदग्ध्य पर्याप्त मात्रा में नहीं हैं। उसमें लक्षणा और व्यञ्जना की वे विभूतियाँ नहीं हैं जिनका विकास वे स्वयं तथा उनके सहयोगी कवि खड़ी बोली में कर रहे थे। इसमें तो सदेह नहीं कि ब्रजभाषा के रीति-कवियों का जितना आग्रह मसृणता और कांति के प्रति था, उतना वक्रता एवं वैदग्ध्य, अथवा भाषा की लाक्षणिक तथा व्यञ्जनात्मक शक्तियों के विकास के प्रति नहीं था, परन्तु रीति-युग के उस रसात्मक काव्य में वक्रता का उतना अभाव नहीं है जितना पतञ्जी अथवा अन्य छायावादी कवि-आलोचक समझते थे। उस समय तक वास्तव में रीति-काव्य का इस दृष्टि से अध्ययन नहीं हुआ था। परन्तु उसके बाद आचार्य रामचन्द्र शुक्ल द्वारा घनानन्द की अभिव्यञ्जना का और प्रस्तुत लेखक द्वारा देव की अभिव्यञ्जना का विश्लेषण इस बात का साक्ष्य है कि इस काव्य में भी पूर्वोक्त काव्य-गुणों का दुष्काल नहीं है उनका उद्घाटन नहीं हो पाया है। विहारी, देव, घनानन्द, पद्माकर आदि कवियों में राशि-राशि वक्र प्रयोग मिलेंगे :

१. अंग-अंग मदन विहगम जगतु है —(देव)

२. पावस ते उठि कीजिए चैत अमावस ते उठि कीजिए पूनो —(देव)

३. अरसाइ गयी धह वानि कछू... —(घनानन्द)

इसके अतिरिक्त सूर की ब्रजभाषा में तो वक्रता का वैचित्र्य अपूर्व है— 'अमर-गीत' का प्रत्येक पद वक्रता के सौंदर्य में दीपित है। अतएव यहाँ भी वस्तु-स्थिति यही है कि ब्रजभाषा में न तो वक्रता और नवीन वैचित्र्य-उत्कर्ष का उतना अभाव है और न उसकी प्रकृति लाक्षणिक शक्तियों के विकास के प्रतिकूल ही है। उसकी भी लाक्षणिक और व्यञ्जनात्मक विभूतियों का विकास महज सम्भाव्य था। रहा कृत्रिमता का प्रश्न; तो यह ठीक ही है कि रीति-युग के अथवा कृष्ण-राज्य के भी हीन-प्रतिभ कवियों की काव्य-भाषा कृत्रिम तथा कृत्रिम है। परन्तु कृत्रिमता अथवा रूढ़ता किसी भाषा-विशेष का सहजात दोष नहीं है, मृजन-मूर्कता में पड़ जाते

पर प्रत्येक भाषा कृत्रिम और रुढ़िग्रस्त हो जाती है। स्वयं छायावाद की भाषा पर प्रगतिवादी और प्रयोगवादी कवियों ने कृत्रिमता का ठीक यही आरोप लगाया है। प्राणों के राग के अभाव में यदि पुराने फेंशन की मिस्सी आकर्षण खो बैठती है तो नये फेंशन की निपस्टिक को देखकर भी उवकाई आने लगती है। अतः कृत्रिमता भाषा का दोष नहीं है, प्रयोक्ता और उसके प्रयोग का दोष है।

यही तर्क इस तीसरे आरोप के विरुद्ध दिया जा सकता है कि ब्रजभाषा का काव्य विनाम-रुग्ण भाषा नहीं हो सकती; 'सूर-सागर' और 'विनय-पत्रिका' की पवित्र भाषा का उपमान मिलना दुर्लभ है। विलास-रुग्ण तो व्यक्ति और परिस्थितियाँ ही होती हैं, प्राणों का रस सूख जाने पर जैसे भारतीय जीवन विलास-जर्जर हो गया था, वैसे ही भारतीय काव्य भी। और फिर, इस युग में भी जिन कवियों की प्राण-धाग प्रवहमान थी, उनके शृंगार-काव्य में भी जीवन की ताजगी और आनन्द-स्फूर्ति वर्तमान हैं।

पतंजी की चौथी युक्ति वास्तव में न्यायमगत है और युगचेता कवि की प्रबुद्ध मनीषा का प्रमाण है। वह तर्क यह है कि लोक-व्यवहार तथा गद्य-साहित्य की भाषा और काव्य-भाषा में प्रकृतिगत भेद नहीं होना चाहिए। यो तो गद्य तथा व्यवहार की भाषा में 'काव्य-भाषा' का स्वरूप निश्चय ही भिन्न होता है—अंगरेजी में बर्द्धगवर्च और हिंदी में द्विवेदीजी आदि के प्रयत्नों की असफलता इस ज्वलंत मनो-वैज्ञानिक मत्त का प्रमाण है—परंतु यह भेद रूप में ही होना चाहिए, प्रकृति तथा प्रकार में नहीं। लोक-व्यवहार और गद्य-साहित्य के लिए खड़ी बोली को स्वीकृति मिल जाने के उपरान्त काव्य-भाषा के लिए कोई दूसरा मार्ग नहीं था। विचार और राग की भाषा की जाति एक ही होनी चाहिए। उनमें जातिगत भेद होने से जीवन की साहित्यिक अभिव्यक्ति में एक विविध विषमता उत्पन्न हो जाती है। एक और दृष्टि में भी ब्रजभाषा का त्याग श्रेयस्कर हुआ। आज हिंदी में राष्ट्रीय आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए संस्कृत के तत्सम शब्दों का समावेश अथवा निर्माण निरंतर किया जा रहा है। राष्ट्रभाषा के विकास का सबसे श्रेष्ठ-सुरल मार्ग यही है। ब्रजभाषा की प्रकृति में तत्सम शब्दों का घुल-मिल जाना उनना सहज न होता जितना खड़ी बोली में है। ब्रजभाषा की प्रकृति तत्सम तथा समस्त जब्दावली के विरुद्ध विद्रोह करती और राष्ट्रभाषा का विकास-पथ अवरुद्ध हो जाता। अतएव, ब्रजभाषा का पणित्याग राष्ट्रभाषा के हित में ही हुआ, इसमें संदेह नहीं; परंतु इस उद्देश्य की मिट्टि के लिए ब्रजभाषा के काव्य-गुणों का तिरस्कार उचित नहीं था। 'पल्लव' में पतंजी के आक्रोश में हमें यही शिकायत है। किंतु, जैसा कि हमने आरंभ में ही कहा है, 'पल्लव' की भूमिका एक युग-प्रवर्तक भूमिका है, अतएव इस आक्रोश के पीछे स्व-भावतः ही युग-प्रवर्तन का उत्साह है, सतुलित पर्यालोचन का नीर-झीर विवेचन नहीं।

काव्य-भाषा

ब्रजभाषा का विवेचन करते हुए, उसी प्रसंग में काव्य-भाषा का सामान्य

विवेचन भी संक्षेप में किया गया है। काव्य-भाषा का मूल आधार भाव और भाषा का सामंजस्य है। "जहाँ भाव और भाषा में मैत्री अथवा ऐक्य नहीं रहता, वहाँ स्वरों के पावस में केवल शब्दों के वटु-समुदाय ही दादुरों की तरह, झंझर-उधर कूदते, फुदकते तथा साम-ध्वनि करते सुनाई देते हैं।" सामंजस्य के अतिरिक्त काव्य-भाषा की दूसरी विशेषता है चित्रात्मकता— "कविता के लिए चित्र-भाषा की आवश्यकता पड़ती है। उसके शब्द सस्वर होने चाहिए जो बोलते हों, सेब की तरह जिनके रस की मधुर लालिमा भीतर न समा सकने के कारण बाहर छलक पड़े, जो अपने भाव को अपनी ध्वनि में आखों के सामने चित्रित कर सकें, जो झकार में चित्र, चित्र में झकार हों।" — इस दूसरी विशेषता में ही, शास्त्रीय शब्दावली में, काव्य-भाषा की व्यञ्जनात्मक तथा लाक्षणिक शक्तियों का विकास निहित है। आगे चलकर इसी सदर्भ में पतंजी ने पर्याय शब्दों की व्यञ्जना-शक्ति का मार्मिक विवेचन किया है। हिंदी काव्य-शास्त्र के इतिहास में वह अभूतपूर्व घटना थी। भाषा के मनोविज्ञान के अनुसार कोई भी दो शब्द सर्वथा एक ही अर्थ को प्रकट नहीं करते, व्याकरण भी यही कहता है। अतएव "भिन्न-भिन्न पर्यायवाची शब्द, प्रायः संगीत-भेद के कारण एक ही पदार्थ के भिन्न-भिन्न स्वरूपों को प्रकट करते हैं।" पर्याय वास्तव में भाषा की व्यञ्जना-शक्ति का अत्यंत समर्थ उपकरण है। संस्कृत के ह्रास-काल तथा रीति-युग में आकर जब शब्द के अर्थ-चित्र के स्थान पर संगीत का मूल्य बढ़ गया, तो पर्याय-शब्दों का यह सुंदर रहस्य भी विस्मृत हो गया। परंतु भारतीय काव्य-शास्त्र के लिए यह प्रज्ञा नहीं था, आनंदवर्धन पर्याय-ध्वनि और कृतक पर्याय-वक्रता के अंतर्गत इसका मार्मिक विश्लेषण कर चुके हैं। पतंजी ने पाश्चात्य काव्य के मनन तथा अपनी अंतर्दर्शी प्रतिभा के द्वारा पर्याय-सौंदर्य के उद्घाटन में अद्भुत मर्मज्ञता का परिचय दिया है। उन्होंने मर्मज्ञ प्रज्ञा के साथ कवि-कल्पना का संयोग कर इस प्रसंग को आलोकित कर दिया है। उदाहरण के लिए, 'लहर' के पर्याय-शब्दों का विश्लेषण लीजिए : 'ऐसे ही हिलोर में उठान' का आभास मिलता है।' (पृ० २५)। इस विषय में पतंजी का अभिमत है कि संस्कृत की पर्याय-कल्पना से अंगरेजी की पर्याय-कल्पना अधिक मार्मिक तथा वैज्ञानिक है। उनका निष्कर्ष है कि संस्कृत में पर्याय-शब्दों का प्राचुर्य वर्ण-वृत्तों की आवश्यकता की पूर्ति का साधन है, भावों के छोटे-बड़े चढ़ाव-उतार, उनकी श्रुति तथा भ्रूँझनाओं, लघु-गुरु भेदों को प्रकट करने का साधन नहीं है, जैसा कि अंगरेजी में है। यह धारणा अशुद्ध है, वास्तव में किशोर कवि के मन पर उन दिनों विदेश का जादू चढ़कर बोल रहा था, अतः वह भारतीय उपकरणों का उचित मूल्यांकन नहीं कर सका। संस्कृत की जैसी निर्माण-क्षमता और अभिव्यक्तता किसी भी अन्य भाषा में नहीं है, अंगरेजी में तो फ्रेंच आदि ने भी कम है।

काव्य-भाषा के प्रसंग में पतंजी ने लिंग-निर्णय और समास-प्रयोग पर भी विचार प्रकट किये हैं। उनका मत है कि लिंग का निर्णय ध्वनि के अन्तःसार होना चाहिए, अकारांत-इकारांत के अनुसार नहीं। जिस वाक्य में योमलता, लघुता आदि स्त्रियोचित गुण हैं उसे स्त्रीलिंग, और जिसमें पुरुषता, आकार आदि

पुरुषोचित गुण हो उसे पुल्लिङ्ग मानना चाहिए। “लिंग का अर्थ के साथ सामंजस्य अनिवार्य है; अन्यथा शब्दों का ठीक-ठीक चित्र सामने नहीं उतरता और कविता में उनका प्रयोग करते समय कल्पना कुठित-सी हो जाती है।” इसमें सदेह नहीं कि हिंदी के लिंग-निर्णय के मूल में जो धारणाएं प्रच्छन्न अथवा प्रकट रूप से वर्तमान हैं, उनमें एक प्रमुख धारणा ‘लिंग का अर्थ के साथ सामंजस्य’ भी है। परंतु इसका सार्वभौम प्रयोग नहीं हो सकता—एक तो यह धारणा स्वयं ही अत्यंत भावपरक है—क्योंकि स्त्रीत्व और पुरुषत्व का आरोप मूलतः भावना का ही विषय है, दूसरे लोक-व्यवहार का उल्लंघन भी सरल नहीं है। पंतजी के अपने प्रयोग ही सफल नहीं हुए; ‘प्रभात’ को वे स्त्रीलिंग नहीं बना सके और अंत में उनको अपनी धारणा में ही परिशोधन करना पड़ा। फिर भी आज से तीस वर्ष पूर्व नवयुवा कवि के ये विचार अत्यंत प्रौढ़ और क्रांतिकारी थे, इसमें सदेह नहीं, और आज भी यदि हिंदी के लिंग को विवेक-सम्मत आधार देना है तो अर्थ और लिंग का यह सामंजस्य अत्यंत उपयोगी सिद्ध होगा।

हिंदी के लिए पतंजी एक ओर समास को और दूसरी ओर पूरक क्रिया ‘है’ को त्याज्य मानते हैं। समास की वर्जना तो अन्य मनीषियों ने भी उनसे पहले और बाद में की है; परंतु ‘है’ का बहिष्कार कुछ विचित्र-सा था। उसके बिना प्रस्तुत भूमिका के अनेक वाक्य अजीब-से लगते हैं, और परिणाम यह हुआ कि स्वयं पतंजी ने ‘गद्य-पद्य’ में आकर सर्वत्र ‘है’ जोड़ दिया है। यद्यपि ‘है’ पर कवि का प्रकोप साधारणतः हमारी समझ में नहीं आता; फिर भी यह विचार सर्वथा अनर्गल नहीं था। खड़ी बोली का रूप इतना विश्लेषणात्मक है कि उसे काव्य-भाषा के सांचे में ढालने के लिए निश्चय ही प्रवर्तक कवियों को कठिन श्रम करना पड़ा है। समास-गुण, काव्य-भाषा का अनिवार्य लक्षण है और पूरक क्रियाएं तथा अन्य पूरक पद लगाने से उसमें निश्चय ही शैथिल्य आ जाता है। द्विवेदी-युग के कवियों की आरम्भिक भाषा इसका प्रमाण है। इसी शैथिल्य से खीझकर अनगढ़ खड़ी बोली को काव्य-रूप में ढालते हुए कलाकार कवि ने बंगला तथा अन्य भाषाओं से प्रेरणा लेकर यह प्रस्ताव रखा था। लोकमत इस संबंध में भी इतना प्रबल था कि पतंजी का प्रयत्न बुरी तरह विफल हुआ, परंतु फिर भी उनकी सदाशयता की दाद देनी ही चाहिए।

अलंकार

“अलंकार केवल वाणी की सजावट के लिए नहीं, वे भाव की अभिव्यक्ति के विशेष द्वार हैं। वे वाणी के हास-अश्रु, स्वप्न-पुलक, हाव-भाव हैं।” कहने का तात्पर्य यह है कि—१. अलंकार अभिव्यक्ति के अभिन्न अंग हैं : वे ऊपर से धारण किये हुए आभूषण नहीं हैं, और २. इस रूप में भी वे साधन-मात्र हैं, उनकी स्वतंत्र सत्ता भी नहीं है, साध्य होने का तो प्रश्न ही नहीं उठता। अलंकार जहां अंग से अंगी हुए, वही अराजकता फैल जाती है। यह स्थिति ऋचे के अभिव्यजनावाद और भारतीय अलंकारवाद की मध्यवर्ती है। पतंजी ऋचे की भांति अलंकार को अलंकार्य से अभिन्न तो

नहीं मानते हैं; उस रूप में तो अलंकार का अस्तित्व ही मिट जाता है, परंतु वे उसकी स्वतंत्र सत्ता के समर्थक नहीं हैं। वास्तव में यही दृष्टिकोण संगत भी है, इसमें दोनों प्रकार का अतिवाद बच जाता है। इसके अतिरिक्त पंतजी अलंकारों की सत्ता निश्चित करने के विरुद्ध हैं। अलंकार वास्तव में भाषा का भाव-प्रेरित वक्र प्रयोग है और ऐसे प्रयोगों को सख्या में बाधना संभव नहीं है : अनन्ता हि वाग्विकल्पा ।

छंद-विधान

प्रस्तुत भूमिका का सबसे मार्मिक अंश छंद-विवेचन है। उस समय जबकि छंद-विचार वर्ण, मात्रा की गणना तथा यति-गति आदि से आगे नहीं जाता था, पंतजी ने छंद के मनोविज्ञान का सूक्ष्म-सरस विश्लेषण किया है। छंद के प्रकरण में पंतजी की मान्यताएं इस प्रकार हैं :

१ कविता तथा छंद के बीच बड़ा घनिष्ठ संबंध है; कविता का स्वभाव ही छंद में लयमान होना है।

२ छंद का भाषा के उच्चारण, उसके संगीत के साथ गहरा संबंध है। संस्कृत का संगीत भाषा की सश्लेषणात्मक प्रकृति के कारण शृंगलाकार, मेखलाकार हो गया है, वह हिल्लोलाकार मालोपमा में प्रवाहित होता है। हिंदी की प्रकृति विश्लेषणात्मक है, अतएव उसका संगीत लोल लहरो का चंचल कलरव, बाल-भ्रंकारों का छेकानुप्रास है।

३. अतएव संस्कृत का संगीत व्यंजन-प्रधान है, और वर्ण-वृत्त उसके सहज वाहन है। हिंदी का संगीत स्वर-प्रधान है जिसके सहज माध्यम हैं मात्रिक वृत्त। इस दृष्टि से रीतिकवियों के प्रिय छंद सर्वैया और कवित्त हिंदी की प्रकृति के अनुकूल नहीं हैं। सर्वैया में एक ही सगण की आठ बार पुनरावृत्ति होने से एक प्रकार की जड़ता तथा एकस्वरता आ जाती है और राग का वैचित्र्य नष्ट हो जाता है। कवित्त में राग शब्द-प्रधान हो जाता है, वाणी के स्वाभाविक स्वर और संगीत का प्रभाव रुक जाता है जिसकी पूर्ति अनुप्रासों तथा अलंकारों की अधिकता में करनी पड़ती है।

४ तुक राग का हृदय है। राग की समस्त छोटी-बड़ी नाटियां मानो अत्यानु-प्रास के नाडी-चक्र में केंद्रित रहती हैं। तुक उसी शब्द में अच्छा लगता है जो पद-विशेष में गुथी भावना का आधार-स्वरूप हो। अनुकांत छंद में दिन की कम-ध्वस्त अनवरत गति है और तुकांत में प्रभात तथा संध्या का विरामयुक्त मंतुलित पर्यटन।

५. मुक्त छंद का आधार लय है; वह आंतरिक ऐक्य अर्थात् भाव-गाम्य पर अवलंबित है। इस प्रकार की कविता में अंगों के गठन की ओर विशेष ध्यान रखना पड़ता है। अन्य छंदों की तरह हिंदी में मुक्त छंद भी ह्रस्व-दीर्घ मात्रिक मगीत की लय पर ही सफल हो सकता है।

ये विचार निश्चय ही छंद के गंभीर मर्म-ज्ञान के परिचायक हैं। युवा वृत्ति ने भाषा और छंद की आत्मा में पैठकर उनके मूलवर्ती रहस्यों का उद्घाटन किया है। तुक का विवेचन हिंदी में बहुत कम हुआ है, आज भी उस उपेक्षित किंतु अत्यंत महत्व-

पूर्ण तत्त्व के विवेचन के लिए रीति-युग के आचार्य दास की प्रशंसा की जाती है। किंतु दास ने जहां उसके बाह्य रूप और स्थूल भेदों की ही चर्चा की है, वहां पतंजी ने पहली बार हिंदी में तुक के मर्म का विश्लेषण किया है। "तुक उसी शब्द में अच्छा लगता है जो पद-विशेष में गुथी भावना का आधार-स्वरूप हो।"—इस मार्मिक तथ्य को उस समय कितने तुक्कड़ कवि और पिंगलाचार्य समझते थे! परंतु फिर भी पतंजी के सभी विचार अतर्क्य नहीं हैं, कुछ तो निश्चय ही अमान्य हैं। इसमें संदेह नहीं कि हिंदी की प्रकृति विश्लेषणात्मक है, परंतु पतंजी अपने कोमल स्वभाव के आग्रह से इस तथ्य को बहुत दूर तक घसीट ले गये हैं और उनके कुछ निष्कर्ष अत्यंत एकांगी हो गये हैं। उदाहरण के लिए, उनका यह निष्कर्ष कि हिंदी के संगीत का मूल आधार स्वर है, व्यंजन नहीं, उनकी अपनी गीति-प्रतिभा की अभिव्यक्ति में तो निश्चय ही सहायक हुआ है, किंतु उनके काव्य में उदात्त और विराट् तत्त्व का अभाव भी बहुत-कुछ इसी का परिणाम है। व्यक्तित्व की बलिष्ठता के लिए केवल रक्तवाही नाडियां ही पर्याप्त नहीं हैं, दृढ़ अस्थि-जाल और पुष्ट मांसपेशियां भी उतनी ही आवश्यक हैं। पत-काव्य का विवेचन करते समय मेरे मन में अनेक बार यह बात आयी है कि जहां आंतरिक भाव-चित्र विराट् है वहां भी उसका मूर्त्तकार विराट् नहीं हो पाया। 'सन् १९४०' नामक कविता मेरे कथन को पुष्ट करेगी। इसका एक कारण यह धारणा भी है कि हिंदी के संगीत का मूल आधार स्वर है, व्यंजन नहीं। मुक्त छंद तो केवल स्वर के आधार पर अपनी गरिमा का विकास कर ही नहीं सकता; निराला और पत के मुक्त छंदों का अंतर इसका प्रमाण है। वास्तव में संगीत की गरिमा का स्वर और व्यंजन दोनों की मंत्री पर ही निर्भर है। उनकी ऊर्जस्वित संयोजनाओं के द्वारा ही उदात्त संगीत की सृष्टि संभव है। इसी प्रकार सबैया की मत्तगयद गति और कवित्त के तरंगायित आवर्त-प्रवाह के प्रति भी पतंजी की गीतिमयी स्वरप्रियता ने अन्याय किया है। नाद की गरिमा की उपेक्षा करके पतंजी की कविता विराट्-तत्त्व से वंचित हो गयी है।

मूल्यांकन

विभिन्न प्रसंगों का विवेचन करने के उपरांत अब 'पल्लव' की भूमिका का सामान्य मूल्यांकन किया जा सकता है। जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, इसमें मुख्यतः काव्य के बाह्य रूप की विवेचना है। यह भूमिका आज से तीस वर्ष पूर्व लिखी गयी थी। उस समय हिंदी-आलोचना अत्यंत निर्धन थी। सैद्धांतिक आलोचना के अतर्गत दो-एक अलंकार-संबंधी पाठ्य-ग्रंथ, भानुजी का 'काव्य-प्रभाकर' तथा पं० महावीरप्रसाद द्विवेदी के कतिपय लेख थे, व्यावहारिक आलोचना के क्षेत्र में मिश्रवधुओं के ग्रंथ 'नवरत्न' और 'विनोद' थे। उन दिनों देव-विहारी के सबंध में विवाद भी इतने जोर पर था कि पतंजी को उस पर व्यंग्य करना पड़ा। शुक्लजी की सिद्धांत-संबंधी गंभीर मनोवैज्ञानिक विवेचनाएं अभी सामने नहीं आयी थी। इस पृष्ठभूमि में, पतंजी के इस सूक्ष्म विश्लेषण का अध्ययन कर वास्तव में चकित हो जाना पड़ता है। हिंदी-साहित्य में पहली बार काव्य में बाह्य उपकरणों का —भाषा,

अलंकार, छंद आदि का—मनोवैज्ञानिक विश्लेषण किया गया और इतनी सूक्ष्म मर्म-भेदी दृष्टि से ! उस समय तक हमारे आलोचक इन सभी उपकरणों के वस्तु-आधार से ही परिचित थे । भाषा, अलंकार, छंद की लय, तुक आदि यांत्रिक शब्द-योजना, अप्रस्तुत-विधान अथवा वर्ण-मात्रा-गणना मात्र नहीं है, उनका निश्चित मनोविज्ञान है, अर्थात् वे भी प्रेषणीय भाव और विचार द्वारा प्रेरित होते हैं—बाह्य रूपों का यह अतर्दशन उनको नहीं हुआ था । 'पल्लव' की भूमिका में काव्य की बाह्य छवियों के इन रहस्यों का पहली बार अत्यंत मार्मिक विश्लेषण हुआ । यह विश्लेषण वास्तव में अपने समय से इतना आगे था कि कम-से-कम एक दशब्द तक हिंदी-आलोचक इसके मर्म को नहीं समझ पाये ।

छायावाद-युग में आकर जब पाश्चात्य आलोचना से संपर्क गहरा हुआ और हमारी आलोचना में भी अतर्विश्लेषण की प्रवृत्ति का विकास हुआ, तो 'पल्लव' की भूमिका का गहरा प्रभाव पड़ा । काव्य के कला-पक्ष के प्रति हिंदी में एक नवीन दृष्टिकोण का विकास हुआ । काव्य-भाषा के क्षेत्र में व्याकरण-संबंधी शुद्धता के अतिरिक्त शब्द-अर्थ के अनेक चमत्कारों की ओर ध्यान गया, अलंकारों के नाम गिनाना यथेष्ट नहीं समझा गया; उनके अतश्चमत्कारों का विश्लेषण होने लगा, छंद में गति-मंग, यति-मंग, मात्रा-वर्ण आदि की गणना के स्थान पर उनके आंतरिक संगीत और भावानुकूल लय आदि का विवेचन अधिक सार्थक माना जाने लगा । शास्त्र की शब्दावली में, काव्य के कला-पक्ष की आलोचना रीति-रूढ़ियों से मुक्त होकर मनो-वैज्ञानिक होने लगी ।

इसका एक विपरीत प्रभाव पड़ा; कला-पक्ष के विवेचन में रूचि बढ़ जाने में छायावाद के विषय में यह धारणा बनने लगी कि वह काव्य-शिल्प का, अभिव्यजना का, एक प्रकार-मात्र है । शुक्लजी जैसे उद्भट आलोचक इस भ्रांति के शिकार हो गये । परंतु इसमें बेचारे पतंजी का क्या दोष ! उस समय कदाचित् इसकी आवश्यकता अधिक थी । बाद में काव्य के विचार और भाव-पक्ष का उन्होंने अत्यंत प्रौढ़ विवेचन किया है, वरन् यह कहना चाहिए कि बाद में तो उन्होंने कला-पक्ष को एक प्रकार से छोड़ ही दिया है ।

अप्रस्तुत भूमिका के दोष भी उतने ही मुखर हैं जितने कि गुण । पतंजी प्रतिभावान् कवि हैं, उनमें युग-प्रवर्तक की असाधारण प्रतिभा है । अतएव अपनी प्रतिभा के बल पर वे काव्य के ऐसे अनेक रहस्यों का सहज ही साक्षात्कार कर सके जो शिक्षा और अभ्यास के लिए सामान्यतः संभव नहीं थे । परंतु विचार के लिए प्रीति का भी महत्त्व कम नहीं है । भूमिका में प्रतिभा की दीप्ति तो अवश्य है, परंतु प्रीति और सतुलित विचार की न्यूनता है । व्रजभाषा और साहित्य के विरुद्ध उनका आक्रोश सर्वथा न्याय्य नहीं है । रीति-काव्य के रम-मिद्ध रवियों के प्रति भी वे अत्यंत कठोर हैं । उसी प्रवाह में वे कवित्त और सर्वथा का भी निरुत्साह कर बैठे हैं । ऐसा प्रतीत होता है कि एक तो कवि पर पाश्चात्य साहित्य और दर्शन का प्रभाव उनका अधिक है कि उसके मन में भारतीय वाङ्मय के प्रति उपेक्षा-भाव उत्पन्न हो गया है;

दूसरे नवीन काव्य-प्रवृत्ति के तत्कालीन विरोध ने, जो बड़े स्थूल रूप में प्रकट हो रहा था, उसे कुछ और उत्तेजित कर दिया है। इसलिए पतजी का व्यंग्य स्थान-स्थान पर उनके सौम्य स्वभाव के विपरीत बड़ा तीखा हो उठा है। फिर भी, कारण चाहे जो कुछ हो, 'पल्लव' की भूमिका में वाञ्छित प्रौढ़ता और संतुलन का अभाव है। यही बात इसकी भाषा के विषय में है; भूमिका की भाषा के गुण-दोष भी साफ अलग-अलग चमक जाते हैं। एक ओर उनमें कवित्व की छटा और अत्यंत मार्मिक लाक्षणिक प्रयोग हैं, तो दूसरी ओर कृत्रिमता और वागाडंबर भी कम नहीं है। कहीं-कहीं भाषा के शब्दावर्त में विचार एकदम छिप जाता है। पुनरावृत्ति का भी अभाव नहीं है, और स्थान-स्थान पर ऐसा लगता है जैसे कवि अपने उद्देश्य को भूलकर भाषा की छटा को ही साध्य मान बैठा है। उद्देश्यों का यह विपर्यय अपने-आप में एक बड़ा अपराध है। कुछ पारिभाषिक शब्दों का प्रयोग भी अस्पष्ट या अशुद्ध है। जैसे 'राग' का प्रयोग अस्पष्ट है, यह स्पष्ट नहीं होता कि राग से अभिप्राय आधारभूत भाव का है या संगीत का। इसी प्रकार 'एक्सप्रेशन' के लिए एक स्थान पर 'स्वर' पर्याय का प्रयोग हुआ है जो किसी रूप में शुद्ध नहीं है। 'स्वर' 'टोन' का पर्याय तो हो सकता है, 'एक्सप्रेशन' का नहीं।

परंतु यह सब छिद्रान्वेषण तो विश्लेषणात्मक दृष्टिकोण का परिणाम है; तनिक सश्लेषणात्मक दृष्टि से विचार कीजिये। आज से तीस वर्ष पूर्व हिंदी-आलोचना का अधिकार-युग, २४-२५ वर्ष की आयु का युवा कवि और काव्य-कला के मर्म का यह अपूर्व उद्घाटन। आलोचक का मन संभ्रम और विस्मय से भर जाता है और अभिनवगुप्त के शब्दों में वह अनायास ही कह उठता है :

क्रमात् प्रख्योपाख्यप्रसरसुभगं भासयति तत्,
सरस्वत्यास्तत्त्व कविसहृदयाख्य विजयतात् ।

(ख) गद्य-पथ

'गद्य-पथ' में दो खंड हैं। पहले खंड में पतजी की पांच भूमिकाएं हैं, इनमें 'पल्लव' का प्रसिद्ध युग-परिवर्तनकारी 'प्रवेश', 'आधुनिक कवि' का सूक्ष्म 'पर्यालोचन' तथा 'उत्तरा' की प्रतिरक्षात्मक 'प्रस्तावना' है, जिसमें अंतर्मन का गहन विश्लेषण है। 'युगवाणी' का 'दृष्टिपात' भी पतजी की अंतश्चेतना के विकास के उस मोड़-विशेष के बहिरंतर वातावरण को स्पष्ट करता है। 'विज्ञप्ति' का मूल्य साहित्यिक की अपेक्षा ऐतिहासिक अधिक है। प्रस्तुत सकलन में पहली बार यह अविकल रूप से हिंदी-पाठकों के समक्ष आयी है। इसमें 'सुकवि-किंकर' जी पर बाल-कवि का वह कठोर प्रहार भी यथावत् वर्तमान है। मधुमक्खी भी चिढ़कर डंक मारने पर बाध्य हो जाती है—यह भाव हमारे मन में इसे पढ़कर अनायास ही जाग्रत हो जाता है। 'पल्लव' के प्रवेश में पहली बार शब्द, अलंकार तथा छंद की अतरात्मा का इतना सूक्ष्म विश्लेषण हुआ और काव्य-शिल्प के विश्लेषण को नवीन दिशा मिली। 'पल्लव' के प्रवेश में केवल बहिरंग का ही विवेचन था, किंतु 'आधुनिक कवि' के पर्यालोचन में काव्य की अंतश्चेतना का

भी विस्तार के साथ विश्लेषण किया गया। यद्यपि पंतजी ने यहा मुख्य रूप से अपनी ही विकासमयी काव्य-चेतना का विश्लेषण प्रस्तुत किया है; फिर भी विशिष्ट के साथ सामान्य का विवेचन भी हो ही गया है। कवि ने यहा आत्म-निरीक्षण तथा आत्म-विश्लेषण करते हुए अपने काव्य के विषय में अनेक मौलिक तथ्यों का उद्घाटन किया है। 'वीणा' से लेकर 'ग्राम्या' तक कवि की अंतश्चेतना किस प्रकार सुंदर से शिव की ओर सत्य के मार्ग से बढ़ी है, किस प्रकार प्राकृतिक सौंदर्य से प्रेरित उनकी कल्पना क्रमशः ऐतिहासिक विचारधारा से प्रभाव ग्रहण करने लगी है—इस विकास-क्रम का अत्यंत सफल निरूपण प्रस्तुत पर्यालोचन में मिलता है। पंतजी की काव्य-चेतना का मूल आधार कल्पना है, इस तथ्य की अत्यंत निश्चिन्त स्वीकृति भी यहा पहली बार मिलती है। "मैं कल्पना के सत्य को सबसे बड़ा सत्य मानता हूँ मेरा विचार है कि 'वीणा' से 'ग्राम्या' तक अपनी सभी रचनाओं में मैंने अपनी कल्पना को ही वाणी दी है। शेष सब विचार, भाव, शैली आदि उसकी पुष्टि के लिए गौण रूप से काम करते हैं।" इस स्पष्ट स्वीकारोक्ति में पंत-काव्य की शक्ति और परिसीमा निहित है। पंतजी ने भाव अथवा अनुभूति के स्थान पर कल्पना को जीवन का सबसे बड़ा सत्य माना है। यह मान्यता इस सत्य की स्वीकृति है कि आदर्श सदा हमारे स्वभाव अथवा अंतःसंस्कारों के उन्नयन-मात्र होते हैं। पंतजी के सकोचशील, अनुभव-भीरु स्वभाव का सबसे बड़ा सहारा कल्पना ही है। अनुभूति के रक्त-मास से अपुष्ट उनके संस्कार कल्पना की बायवी क्रीड़ाओं में ही सुख ले सकते हैं। कल्पना जीवन के लिए वरदान है, इसमें क्या सदेह है; किंतु अनुभूति तो स्वयं जीवन ही है। अनुभूति के पोषण में ही कल्पना की सिद्धि है, परंतु पंतजी भाव को कल्पना का पोषक उपकरण मानते हैं। यह वास्तव में जीवन-तत्त्वों का मौलिक विपर्यय है और पंतजी के काव्य में जीवन की प्राणवत्ता तथा रक्त-मास का अभाव इसी के कारण है। 'ग्राम्या' के विषय में उनकी सफाई है। "ग्राम-जीवन में मिलकर उसके भीतर से मैं इसलिए नहीं लिख सका कि मैंने ग्राम-जनता को 'रक्त-मास' के जीवों के रूप में नहीं देखा है, एक मरणोन्मुखी संस्कृति के अवयव के रूप में देखा है।"—पंतजी क्षमा करें, यह तर्क निष्प्राण है। 'ग्राम्या' की सृष्टि, जैसा उन्होंने स्वयं स्वीकार किया है, विचारधाराओं, स्वप्नों और कल्पनाओं से प्रेरित होकर की गयी है; उसके पीछे अनुभूत सत्त्वों की जीवंत प्रेरणा नहीं है, विचार, कल्पना और स्वप्नों की अप्रत्यक्ष प्रेरणा है। वास्तव में विचार और कल्पना की अधिक-से-अधिक संभव विभूतियों का अर्जन पंतजी कर चुके हैं, पर प्रत्यक्ष अनुभूति की आग में तपे बिना जीवन की भूर्ति पूर्णतम कैसे हो सकती है।

अतश्चेतना का विश्लेषण 'उत्तरा' की प्रस्तावना में और भी मृदु-महान हो गया है। कवि का चिंतन इस समय श्री अरविंद के 'अतश्चेतनावाद' में प्रभावित है। परंतु अतश्चेतनावाद की यह आग्रहपूर्ण स्वीकृति कोई नवीन घटना नहीं है। जैसा कि पंतजी ने स्वयं स्पष्ट किया है, यह उनकी विचार-परंपरा की महज परिणति-मात्र है।

"'ज्योत्स्ना' में मैंने जीवन की जिन बहिरंग मान्यताओं या समन्वय करने का प्रयत्न तथा नवीन सामाजिकता (मानवता) में उनके न्यायान्ति होने की ओर

इंगित किया है, 'युगवाणी' तथा 'ग्राम्या' में उन्हीं के बहिर्मुखी (समतल) संचरण को (जो मार्क्सवाद का क्षेत्र है) तथा 'स्वर्णकिरण' में अंतर्मुखी (ऊर्ध्व) संचरण को (जो अध्यात्म का क्षेत्र है) अधिक प्रधानता दी है : किंतु, समन्वय तथा संश्लेषण का दृष्टिकोण एवं तज्जनित मान्यताएं दोनों में समान रूप से वर्तमान हैं और दोनों कालों की रचनाओं से इस प्रकार के अनेक उद्धरण दिये जा सकते हैं। 'युगवाणी' तथा 'ग्राम्या' में यदि ऊर्ध्व मानों का सम घरातल पर समन्वय हुआ है, तो 'स्वर्णकिरण' और 'स्वर्णधूलि' में समतल मानों का ऊर्ध्व घरातल पर, जो तत्त्वतः एक ही लक्ष्य की ओर निर्देश करते हैं।"

पंतजी के अनुसार इस युग की विषमताओं का समाधान है लोक-संगठन और मनःसंगठन—स्वस्थ भौतिकवाद और अध्यात्मवाद के समन्वय से निर्मित सांस्कृतिक चेतना, जिसे उन्होंने अंतश्चेतना तथा नवमानववाद भी कहा है। यह चेतना मानव के ऊर्ध्व विकास और समतल विकास की पूर्ण संतुलित स्थिति है। आज के कलाकार को भी इसी से अपना सौंदर्य-बोध प्राप्त करना होगा। कवि के अपने शब्दों में : "जीवन के शतदल को मानस-तल के ऊपर नवीन सौंदर्य-बोध में प्रतिष्ठित कर उसमें पदार्थ की पंखुड़ियों का संतुलित प्रसार तथा चेतना की किरणों का सतरंग ऐश्वर्य भरना होगा।" पंतजी की विचारधारा की यही परिणति है। पंतजी के इस दार्शनिक चिंतन पर फायद आदि के नवीन अनुसंधान का भी प्रभाव है, परंतु कवि ने प्राणिशास्त्र पर काश्रित उनके उपचेतनवाद को मान्यता-रूप में स्वीकार नहीं किया, उसकी प्रक्रिया-मात्र का उपयोग किया है। वास्तव में पंतजी की चिन्ताधारा के चरम परिपाक-रूप इस दर्शन का, प्रस्तुत भूमिका में अत्यंत सफल तथा गंभीर विवेचन हुआ है। इस प्रौढ़ विवेचना को डॉ० रामविलास के एक लेख से प्रेरणा मिली है। उसका उत्तर या प्रत्यालोचन तो यह नहीं है, क्योंकि उत्तर का अधिकारी तो समकक्ष व्यक्ति ही हो सकता है; किंतु फिर भी इसकी पृष्ठभूमि में डाक्टर शर्मा का वह युगांतक लेख था अवश्य, जिसकी कृपा से साहित्यिक विप्लव के उस अल्पायु तथाकथित प्रगतिवादी युग का सहज अंत हो गया। काव्य के आत्मदर्शी मर्म-ज्ञाता और सिद्धांत-व्यवसायी के सांस्कृतिक स्तर में कितना अंतर होता है, इसका आभास प्रस्तुत भूमिका और उधर डॉ० शर्मा के लेख के युगपत् अध्ययन से आपको सहज ही मिल जाएगा।

'गद्य-पद्य' का दूसरा खंड इतना गंभीर चाहे न हो, किंतु रोचक अधिक है। उसमें पंतजी के कवि-जीवन के अनेक ऐसे संस्मरण हैं जो अत्यंत ज्ञानवर्धक हैं और रोचक भी हैं। उदाहरण के लिए, पंत-साहित्य के कितने अध्येता यह जानते हैं कि पंतजी को सबसे पहले काव्य-प्रेरणा लक्ष्मणसिंह के हिंदी-'मेघदूत' से मिली थी। पंत के काव्य पर कालिदास का प्रभाव अत्यंत स्पष्ट है, इसलिए यह अनुमान चाहे आप कर भी लें; किंतु क्या आप कल्पना कर सकते हैं कि पंत के आरंभिक प्रेरक प्रभावों में नरोत्तमदास-कृत 'सुदामा-वर्णित' भी है और शुरू में नाथूराम 'शंकर' शर्मा की कविता भी पंतजी को अच्छी लगती थी। पंतजी अल्प-अधीत नहीं हैं, किंतु उन्होंने पुस्तकों की अपेक्षा प्रकृति और प्रकृति के बाद महापुरुषों के दर्शन अथवा मानसिक सत्संग से अधिक

सीखा है। जिन दो पुस्तकों का उन्होंने विशेष रूप से उल्लेख किया है, उनमें पहले बाइबिल और तत्पश्चात् उपनिषद् का नाम आता है। वास्तव में यह स्वीकृति कितनी सहज सत्य है ! पंतजी के बाल-सरल स्वभाव को निश्चय ही बाइबिल का सरल चिंतन अधिक अनुकूल रहा होगा, इसमें संदेह नहीं। इस खंड का दूसरा लेख भी काफी रोचक है, और वह है 'यदि मैं कामायनी लिखता'। पंतजी ने अत्यंत निश्छल भाव से स्वीकार किया है कि 'कामायनी' लिखना उनके लिए असंभव था, और यह बात भी ठीक ही है। पंत और प्रसाद दोनों की प्रतिभाओं में मौलिक भेद है। पंतजी की प्रतिभा यदि मुग्धा किशोरी है तो प्रसादजी की प्रतिभा रसमरा युवती। प्रसाद का मधुर और विराट् दोनों पर अधिकार था; पंतजी की कोमल कल्पना मधुर के साथ तो विस्मय-विमुग्ध क्रीड़ाएं करने में प्रगल्भ है, किंतु उसकी कोमल बाहे विराट् को अपने आलिंगन में नहीं बाध सकती। फिर भी 'कामायनी' के विषय में पंतजी के कुछ निष्कर्ष इतने पने हैं कि तुरंत ही 'कामायनी' के अध्येता के मन में प्रवेश कर जाते हैं। उदाहरण के लिए, उनका यह आरोप कितना मार्मिक और तलस्पर्शी है कि 'कामायनी' में अत्यंत साधारणीकरण के कारण वैशिष्ट्य का अभाव मिलता है, इसलिए यह मन को पकड़ नहीं सकती ! कला के सबंध में भी उनका यह आरोप अत्यंत सार्थक है कि 'कामायनी' की कला-चेतना में जैसा निखार मिलता है, कला-शिल्प अथवा शब्द-शिल्प में वैसी प्रौढ़ता नहीं मिलती। 'कामायनी' में कला-वैभव कम नहीं है, किंतु फिर भी पंत के काव्य-शिल्प की निर्दोषता उसमें कहा ! 'कामायनी' के प्रति मेरा पक्षपाती मन इसका उत्तर भी तुरंत दे देता है और वह यह कि निर्दोषता प्रायः प्राण-शक्ति की न्यूनता का पर्याय हो जाती है। कामायनीकार की कला अपनी महाप्राणता में यदि कहीं-कहीं अनगढ़ भी है, तो उसकी अनगढ़ता भी कनक-तुषार-मण्डित हिमालय की अनगढ़ता है। इस खंड में भी कुछ लेख अत्यंत गंभीर और मौलिक हैं; जैसे कला का प्रयोजन, आधुनिक काव्य-प्रेरणा के स्रोत आदि। उनकी चर्चा फिर कभी और कहीं करूंगा। कुल मिलाकर, 'गद्य-पद्य' आधुनिक हिंदी-साहित्य का अमूल्य प्रलेख है। वह पंत के काव्य-रत्नागार की स्वर्ण-कुंजी तो है ही, उसके द्वारा आधुनिक काव्य के अनेक सुंदर रहस्यों का उद्घाटन भी सहज ही हो जाता है।

‘दीप-शिखा’ की भूमिका

‘दीप-शिखा’ महादेवीजी की पाचवी काव्य-कृति है—इससे पूर्व उनकी चार रचनाएँ क्रमशः ‘नीहार’, ‘रश्मि’, ‘नीरजा’ और ‘सान्ध्यगीत’ नाम से प्रकाशित हो चुकी थी। ‘नीहार’ में महादेवी का किशोर कवि एक प्रकार से अपरिचित काव्यलोक में प्रवेश करता है, अतः वहाँ परिचायक रूप में कवि-सम्राट् अयोध्यासिंह उपाध्याय, ‘हरिऔध’ की अत्यंत सक्षिप्त भूमिका है। ‘रश्मि’ में दर्शन के अध्ययन के प्रभाव से कवि में थोड़ा आत्मविश्वास आता है और ‘अपनी बात’ नाम से एक छोटी-सी भूमिका के दर्शन पहली बार होते हैं, ‘नीरजा’ का परिचय फिर रायकृष्णदासजी के शब्दों में दिया गया है, किंतु ‘सान्ध्यगीत’ के आरंभ में कवि की अपनी भूमिका है जिसमें स्थिर रूप से काव्य से सबद्ध कतिपय मौलिक प्रश्नों का विवेचन किया गया है। ‘दीप-शिखा’ की भूमिका का कलेवर इन सब की अपेक्षा कहीं व्यापक और उसका स्वर कहीं अधिक आश्वस्त है। यह स्पष्ट हो जाता है कि कवि को उत्तेजित कर दिया गया है। इस उत्तेजना की पृष्ठभूमि भी स्पष्ट ही है। उन दिनों प्रगतिवाद का आंदोलन जोर पकड़ रहा था—और यह जोर रचनात्मक काम, ब्रह्मात्मक अधिक था। प्रगतिवाद के पक्षधर आलोचक पूर्ववर्ती काव्य-मूल्यों की भस्म पर नवीन सामाजिक मूल्यों का आरोपण करने के लिए प्रयत्नशील थे और उनका सीधा प्रहार था छायावाद पर, जिसकी प्रतिक्रिया के रूप में प्रगतिवाद का जन्म हो रहा था। कुछ कवि और आलोचक इस कोलाहल में कच्चे पड़ने लग गये थे—छायावाद के प्रबल समर्थक ‘प्रगतिवाद को कवि के चारित्र्य की कसौटी’ मानने पर आमादा हो गये थे। उस वातावरण में ‘दीप-शिखा’ का और उससे भी अधिक ‘दीप-शिखा’ की भूमिका का प्रकाशन अत्यंत महत्वपूर्ण और सामयिक घटना थी।

इस भूमिका में कवयित्री ने काव्य से सबद्ध अनेक मौलिक प्रश्न उठाये हैं : उदाहरण के लिए—सत्य का स्वरूप, काव्य और सत्य, सौंदर्य का स्वरूप, काव्य और उपयोगिता, ललित और उपयोगी कलाओं का भेद और उसकी निरर्थकता, आदर्श एवं यथार्थ की परिभाषा और दोनों का अन्योन्याश्रित संबंध, रहस्यानुभूति और आधुनिक काव्य में उसकी स्थिति, छायावाद, और अंत में, प्रगतिवाद, जिसके लिए इस नवीन और राजनीतिक नामकरण को छोड़ अपेक्षाकृत व्यापक शब्द यथार्थवाद का प्रयोग किया गया है। भूमिका का चतुर्थ एवं अंतिम खंड ‘दीप-शिखा’ की कविता के साथ प्रत्यक्ष रूप से संबद्ध है—यहाँ कवि ने गीत की परिभाषा और स्वरूप, गीत के दो

प्रमुख भेद—रहस्य-गीत और सगुण-गीत, ‘दीप-शिखा’ में गीत और चित्रकला के योग, इन दोनों के लिए प्रयुक्त प्रकृति के उपकरण आदि पर संक्षिप्त किंतु मार्मिक वक्तव्य दिये हैं। इस विवेचन के अंत में यह भी संकेत किया है कि कवि का अपना जीवन एकांत काव्य-साधना का जीवन नहीं है—उसके ‘कर्मक्षेत्र की विविधता भी कम सार-वती नहीं’ है—उसने आज के ‘उपेक्षित ससार में भी बहुत-कुछ भव्य पाया है अन्यथा सभ्य समाज से इतनी दूरी असह्य हो जाती।’

सत्य मूलतः अखंड अतः असीम है, किंतु जब वह व्यक्ति की चेतना का विषय बनता है तो उसके लिए एक विशेष सीमा में आना अनिवार्य हो जाता है—इस प्रकार सत्य की यह दोहरी स्थिति सहज स्वाभाविक है : वास्तव में इस दोहरी स्थिति में ही वह हमारे सामने आता है। भाव-क्षेत्र और ज्ञान-क्षेत्र पृथ्वी के उन दो गोलार्धों के समान हैं जो मिलकर सत्य की इस चेतना को पूर्णता प्रदान करते हैं। व्यक्ति का सत्य राग और बुद्धि के इन दो अर्धवृत्तों से अनिवार्यतः घिरा रहता है।—इनमें राग अथवा अनुभूति की प्रवृत्ति गहराई की ओर है और बुद्धि की विस्तार की ओर; जीवन का सत्य इन्हीं दोनों में परिवेष्टित रहता है। असीम सत्य को व्यक्ति की सीमित चेतना में प्राप्त करना—अखंड को खंड में सिद्ध कर लेना मानव-चेतना के लिए जितना दुष्कर है उतना ही अनिवार्य भी। मानव-चेतना ने सत्य की इस सिद्धि के लिए जितने माध्यमों का अनुसंधान किया है, काव्य या कला उनमें सबसे सफल माध्यम है। इसी-लिए महादेवी का मत है कि सत्य काव्य का साध्य और सौंदर्य साधन है। सौंदर्य बाह्य रेखाओं और रंगों का सामंजस्य मात्र नहीं है—‘सत्य की प्राप्ति के लिए काव्य और कलाएँ जिस सौंदर्य का सहारा लेते हैं वह जीवन की पूर्णतम अभिव्यक्ति पर आश्रित है।’ सौंदर्य वस्तुतः विकास के लिए अपेक्षित जीवन के प्रत्येक स्पर्श का पर्याय है, उसकी परिधि से छोटा, बड़ा, लघु, गुरु, सुंदर, विरूप, आकर्षक, भयानक कुछ भी बहिष्कृत नहीं किया जा सकता। उसके भीतर बहिर्जगत् और अतर्जगत् दोनों का वैविध्य समजित है। इस प्रकार, महादेवी के अनुसार, उपर्युक्त सदर्म में, कला सौंदर्य के माध्यम से सत्य की अभिव्यक्ति का नाम है।

उपयोगी और ललित कलाओं के रूप में कला का वर्गीकरण महादेवीजी को स्वीकार्य नहीं है—इस प्रकार का वर्गीकरण अत्यंत स्थूल है क्योंकि तत्त्व-दृष्टि से उपयोगिता और लालित्य अथवा सौंदर्य में कोई मौलिक भेद नहीं रह जाता। स्थूल-दृष्टि आलोचकों ने उपयोगिता का अर्थ जीवन की बहिरंग आवश्यकताओं की पूर्ति तक ही सीमित कर सौंदर्य से उसका भेद कर दिया है। किंतु यह भेद मिथ्या है। उपयोगिता के स्थूल से लेकर सूक्ष्म तक असंख्य रूप हो सकते हैं और ये सूक्ष्मतर रूप ही वास्तव में सौंदर्य के पर्याय बन जाते हैं। इसी प्रकार सौंदर्य की भी अपनी विशेष उपयोगिता है जो जीवन की आंतरिक आवश्यकताओं की पूर्ति करती है, काव्य और ललित कलाओं का उपयोग उस उन्नत रागात्मक भूमिका पर स्थित होता है जो साधारणीकृत होने के कारण सहज रमणीय या सुंदर होती है। इसी परिप्रेक्ष्य में कवि ने काव्य-गत नैतिक मूल्यों की भी व्याख्या की है—काव्य में नैतिकता का अर्थ विधि-निषेध

नहीं है। 'जीवन को गति देने के दो ही प्रकार हैं—एक तो बाह्यानुशासनों का सहारा देकर उसे चलाना और दूसरे अंतर्जगत में ऐसी स्फूर्ति पैदा कर देना जिससे सामजस्यपूर्ण गतिशीलता अनिवार्य हो उठे।' काव्यगत नैतिक मूल्य दूसरे प्रकार के अंतर्गत ही आते हैं—अर्थात् काव्य के क्षेत्र में नैतिकता उन मूल्यों का नाम है जो जीवन के सामजस्यपूर्ण विकास में सहायक होते हैं और चूँकि सामजस्य ही सौंदर्य का भी आधार-तत्त्व है, इसलिए नीतिगत मूल्यों में और सौंदर्यगत मूल्यों में कोई तात्त्विक भेद नहीं रह जाता।

इसी प्रकार पूर्वोक्त अन्य विषयों का भी महादेवी ने गंभीर चिंतन किया है। अनुभूत होने के कारण उनके विचारों में एक विशेष प्रकार की मार्मिकता और विश्वास की दीप्ति आ गयी है। इसलिए हिंदी-आलोचना के क्षेत्र में उनके अनेक वाक्य सूत्र बनकर प्रचलित हो गये हैं जैसे—बुद्धि के सूक्ष्म घरातल पर कवि ने जीवन की अखंडता का भावन किया, हृदय की भाव-भूमि पर उसने प्रकृति में बिखरी सौंदर्यसत्ता की रहस्यमयी अनुभूति प्राप्त की और दोनों को मिलाकर एक ऐसी काव्य-सृष्टि उपस्थित कर दी जो प्रकृतिवाद, हृदयवाद, अध्यात्मवाद, रहस्यवाद आदि अनेक नामों का भार सभाल सकी।”....“साधारणतः गीत व्यक्तिगत सीमा में तीव्र सुख-दुःखात्मक अनुभूति का वह शब्दरूप है जो अपनी ध्वन्यात्मकता में गेय हो सके।”

प्रस्तुत प्रसंग में महादेवी की इन सभी मान्यताओं की समीक्षा करने का अवकाश नहीं है। इसलिए मैं केवल एक ऐसे प्रश्न को ही लेता हूँ जो अधिक ज्वलंत है और जिसका महादेवी के काव्य से प्रत्यक्ष संबंध है। यह है आधुनिक काव्य में रहस्यानुभूति का प्रश्न। बौद्धिकता के इस युग में छायावाद के कवि ने जब अपनी कविताओं में परोक्ष आलबन के प्रति प्रणय-निवेदन का आग्रह किया तो अनेक आलोचकों ने उसकी अनुभूति की सत्यता पर सदेह किया। महादेवी ने प्रस्तुत भूमिका में अपने पक्ष में अनेक तर्क दिये हैं : १. प्रत्येक सामजस्य अथवा सौंदर्य की अनुभूति ही अपने मूल में रहस्यानुभूति होती है। २. अपनी अपूर्णताओं को किसी पूर्ण आदर्श की कल्पना में समर्पित करने की लालसा मानव में जन्मजात है। उन्हीं के शब्दों में 'स्वभाव से मनुष्य अपूर्ण भी है और अपनी पूर्णता के प्रति सजग भी। अतः किसी उच्चतम आदर्श, भव्यतम सौंदर्य या पूर्ण व्यक्तित्व के प्रति आत्मसमर्पण द्वारा पूर्णता की इच्छा स्वाभाविक हो जाती है।' ३. यह आत्मसमर्पण किसी-न-किसी प्रकार के रागात्मक संबंध की ओर इंगित करता है और रागात्मक संबंधों में भी केवल माधुर्य-भाव के द्वारा ही पूर्ण के साथ अपूर्ण का एकात तादात्म्य संभव हो सकता है। इस प्रकार से परोक्ष या रहस्यमय आलबन के प्रति प्रणय-निवेदन मानव-हृदय की एक सहज प्रवृत्ति और प्रायः एक सहज आवश्यकता भी हो जाती है। ४. प्राचीन काव्य का इतिहास भी इस प्रकार की रहस्यानुभूति को सिद्ध करता है। कवि के अपने शब्दों में ही—“अखंड और व्यापक चेतना के प्रति कवि का आत्मसमर्पण संभव है या नहीं—इसका जो उत्तर अनेक युगों से रहस्यात्मक कृतियाँ देती आ रही हैं वही पर्याप्त होना चाहिए।”....“प्रकृति के अस्तव्यस्त सौंदर्य में रूप-प्रतिष्ठा, बिखरे रूपों

मे गुण-प्रतिष्ठा, फिर इनकी समष्टि में एक व्यापक चेतन की प्रतिष्ठा और अंत में रहस्यानुभूति का जैसा क्रमबद्ध इतिहास हमारा प्राचीनतम काव्य देता है वैसा अन्यत्र मिलना कठिन होगा।”

इसमें संदेह नहीं कि ये तर्क अपने-आप में बड़े प्रबल हैं और वास्तव में आधुनिक बुद्धिजीवी कवि की रहस्यानुभूति के पक्ष में कल्पना और वैदग्ध्य जितने भी उपकरण एकत्र कर सकते थे, वे सब यहाँ उपस्थित हैं। किंतु हमारा विनम्र निवेदन है कि इन तर्कों में कल्पना की रमणीयता ही अधिक है। इनसे न प्रश्नकर्त्ता की बुद्धि ही निरुत्तर होती है और न उसका हृदय ही इन पर प्रत्यय कर पाता है। बुद्धि उत्तर देती है कि आपने जो कुछ कहा अर्थात् उच्चतम आदर्श, भव्यतम सौंदर्य या पूर्ण व्यक्तित्व और उसके प्रति माधुर्यमूलक आत्मसमर्पण, यह सब तो कल्पना का चमत्कार है। इन सबकी कल्पना पर किसी को आपत्ति नहीं है। प्रश्न यह है कि इस प्रकार के काव्य का मूलाधार रहस्य-प्रणय की अनुभूति है या उसकी कल्पना? यदि कल्पना है तब तो बैमत्य का प्रश्न ही नहीं उठता, किंतु यदि रहस्य-प्रणय की अनुभूति का आग्रह है तो वह पूर्वोक्त तर्कों से सिद्ध नहीं होती। अतः छायावादी काव्य में अभिव्यक्त रहस्यानुभूति की व्याख्या के दो मार्ग हैं—एक पार्थिव से अपार्थिव की ओर जाता है अर्थात् पार्थिव प्रणय-भावना के उन्नयन की ओर इंगित करता है और दूसरा, जैसा कि महादेवीजी मानती हैं, अपार्थिव रहस्यानुभूति को लौकिक प्रणय-प्रतीको के माध्यम से व्यक्त करता है अर्थात् अपार्थिव से पार्थिव की ओर आता है। महादेवीजी की मान्यता को स्वीकार कर लेने से एक बड़ा अहित यह होता है कि छायावाद की, विशेषकर उनके काव्य की, प्रेरक शक्ति ‘अनुभूति’ न होकर ‘अनुभूति की कल्पना’ मात्र रह जाती है और प्रकारांतर से छायावाद का समर्थक उसके आलोचकों के आक्षेप के सामने सिर झुका देता है।

किंतु, यह तो एक प्रसंग मात्र है और इसके विषय में भी अंतिम निर्णय देना संभव नहीं। हिंदी-आलोचना के विकास में इस भूमिका का महत्त्व अक्षय्य है। इससे छायावादी काव्य-दृष्टि अनाविल हुई, उसके संबंध में प्रचारित अनेक भ्रांतियों का निगकरण हुआ, शाश्वत काव्य-मूल्यों की पुनः प्रतिष्ठा हुई और हिंदी में सौष्ठववादी आलोचना का पथ प्रशस्त हुआ।

‘हिंदी-साहित्य का आदिकाल’

समीक्षा के लिए इस ग्रंथ का चयन मैंने अध्ययन तथा ज्ञान-वर्धन के उद्देश्य से ही किया है, आलोचना तो केवल एक प्रासंगिक क्रिया-मात्र है। वास्तव में हमारे साहित्य का आदिकाल इतना तमसाच्छन्न है कि उसमें प्रवेश करना साधारणतः संभव नहीं है। उसके ऊपर ऐतिहासिक भ्रातियों तथा भाषा-विज्ञान-संबंधी उलझनों का ऐसा भयंकर जगड़वाल छाया हुआ है कि सत्य की शोध करना अत्यंत दुस्साध्य हो जाता है। यह युग साहित्य के इतिहास में ही नहीं, देश के इतिहास में भी भयंकर अराजकता का युग था। इसका अनुसंधाता इतिहास के लिए साहित्य के जंगल में और साहित्य के लिए इतिहास के खंडहरों में भटकता फिरता है। यही कारण है कि हिंदी-साहित्य के इस युग का इतिहास केवल अपूर्ण ही नहीं बरन् भ्रातिपूर्ण भी रहा है। हिंदी-साहित्य के इतिहास-पथ के तीन प्रमुख स्तंभ माने जा सकते हैं। पहला स्तंभ ‘शिवसिंह-सरोज’ है, दूसरा ‘मिश्रबन्धु-विनोद’ और तीसरा आचार्य शुक्ल-रचित ‘हिंदी-साहित्य का इतिहास’ है। इनमें सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण निस्संदेह ही शुक्लजी का इतिहास है। वास्तव में यही सच्चे अर्थ में साहित्य का इतिहास है। उसका गौरव आज भी अक्षुण्ण है, आज भी अनेक इतिहास पृथक् रूप से अथवा मिलकर उसके स्थानापन्न नहीं हो सकते। हमारा यह कथन शुक्लजी की गौरव-स्वीकृति के अतिरिक्त हिंदी के इस अंग की निर्धनता का भी द्योतक है क्योंकि शुक्लजी का इतिहास निस्संदेह ही निर्दोष नहीं है। वह अपने-आप में सर्वथा पर्याप्त भी नहीं है। उसके आदिकाल तथा आधुनिक काल दोनों ही असंतोषप्रद हैं—आदिकाल पर्याप्त ज्ञान के अभाव के कारण और आधुनिक काल बाधित सहानुभूति एवं रागात्मक तादात्म्य के अभाव में। आधुनिक युग तो हमारा अपना युग है; उसको समझने-समझाने का समय भी है और साधन भी। परंतु आदियुग वास्तव में एक समस्या-युग है और वहां पहुंच भी केवल उन्हीं की हो सकती है, जो प्राकृत, अपभ्रंश, राजस्थानी आदि के विशेषज्ञ हैं। वह साहित्य के साथ ही भाषा-विज्ञान और इतिहास तथा प्राच्य-विज्ञादि के शोधपूर्ण अध्ययन की अपेक्षा रखता है। इस दृष्टि से आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी हिंदी के आदिकाल के प्रामाणिक अध्ययन के लिए विशेष रूप से अधिकारी हैं। वे इस कार्य के लिए सभी प्रकार व्युत्पन्न हैं। उन्होंने अपने संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश साहित्यों एवं भाषाओं के विशिष्ट ज्ञान तथा परंपरा-शोधक ऐतिहासिक दृष्टि का पूर्ण मनोयोग के साथ सदुपयोग किया है और उसके परिणामस्वरूप जो अध्ययन प्रस्तुत किया है वह निस्संदेह अत्यंत उपादेय है।

वह हमारे आदिकाल के संबंध में अनेक समस्याओं का समाधान करता है, अनेक महत्त्वपूर्ण रहस्यों का उद्घाटन करता है और उस वीहड में प्रवेश करने के लिए नवीन सरणियों का निर्देशन करता है।

हिंदी-साहित्य का आदिकाल’ में उन पांच व्याख्यानो का संकलन है जो बिहार राष्ट्रभाषा-परिषद् के तत्त्वावधान में द्विवेदीजी ने इस विषय पर दिये थे। इनमें से पहला व्याख्यान अपभ्रंश के उपलब्ध साहित्य के आधार पर प्रस्तुत विषय से सबद्ध भ्रातियों की ओर संकेत करता हुआ द्विवेदीजी के अपने अभिमत की सूचना देता है—“इस प्रकार दसवीं से चौदहवीं शताब्दी का काल, जिसे हिंदी का आदिकाल कहते हैं, भाषा की दृष्टि से अपभ्रंश का ही बढाव है। इसी पुरानी अपभ्रंश के बढाव को कुछ लोग अंतर्कालीन अपभ्रंश कहते हैं और कुछ लोग हिंदी।” इसके अतिरिक्त उनके विवेचन से यह भी स्पष्ट है कि यद्यपि उन्होंने अपने स्वभाव के अनुसार इस बात को जोर देकर नहीं कहा; पर इस काल का नाम वीरगाथा-काल सगत नहीं है। वे भाषा की दृष्टि में इसे अपभ्रंश-काल कहना ही पसंद करते हैं। उन्होंने स्पष्ट लिखा है—“जो एकाग्र शिलालेख और ग्रंथ, जैसे ‘युक्ति-व्यक्ति प्रकरण’ मिल जाते हैं, वे बताते हैं कि यद्यपि गद्य और बोलचाल की भाषा में तत्सम शब्दों का प्रचार बढ़ने लगा था, पर पद्य में अपभ्रंश का ही प्राधान्य था। इसलिए इस काल को अपभ्रंश-काल कहना उचित ही है।” विषयवस्तु को दृष्टि में रखकर वे राहुलजी के सुझाये हुए नाम सिद्ध-सामंतकाल को वीरगाथा-काल की अपेक्षा ज्यादा पसंद करते हैं। द्वितीय व्याख्यान में द्विवेदीजी ने वर्तमान हिंदी-भाषी क्षेत्रों के तत्कालीन हिंदी-साहित्य की अपेक्षाकृत न्यूनता के ऐतिहासिक कारणों का उल्लेख करते हुए, दो-चार उपलब्ध ग्रंथों के आधार पर हिंदी-क्षेत्र की भाषा की अनेक प्रवृत्तियों का विश्लेषण उपस्थित किया है, जिनके द्वारा पुरानी अथवा प्राचीन हिंदी के अनेक सामान्य रूपों का स्पष्टीकरण हो जाता है। और वास्तव में पुरानी हिंदी की ही नहीं, ब्रजभाषा, अवधी तथा वर्तमान हिंदी की अनेक प्रवृत्तियों को समझने के लिए भी द्विवेदीजी की इन टिप्पणियों की उपादेयता अमंदिग्ध है। तृतीय और चतुर्थ व्याख्यानो में विद्वान् वक्ता ने ‘पृथ्वीराज रामो’ पर विस्तारपूर्वक विचार किया है। इस अव्ययन की भूमिका के रूप में उन्होंने कथा, चरित-काव्य तथा रामो आदि मंत्रचित् काव्यरूपों का शास्त्रीय तथा ऐतिहासिक दृष्टि से विवेचन भी किया है। यह विवेचन हिंदी-विद्वानों में प्रचलित रामो-विषयक विवाद का तो अंत कर ही देता है, उसके साथ ही पृथ्वीराज-रामो, तत्कालीन अन्य चरित-काव्यों, तथा परवर्ती प्रबंध-काव्यों में प्रयुक्त अनेक साहित्य-रुद्धियों का मार्मिक विश्लेषण उपस्थित करना हुआ मध्ययुगीन प्रबंध-काव्य के अध्ययन के लिए एक नवीन मार्ग का उद्घाटन भी करता है। रामो की प्रामाणिकता के संबंध में आचार्य जी ने कुछ स्थापनाएं भी की हैं, जो तद्विषयक विद्वानों तथा विशेषज्ञों के लिए विचारणीय हैं। कुछ विनिष्ट स्थापनाएं इस प्रकार हैं :

“चंद का मूल ग्रंथ शुक्र-शुक्ली-मंवाद के रूप में लिखा गया था और जितना अंग उस संवाद के रूप में है उतना ही वास्तविक है।”

“इससे लगता है कि पृथ्वीराज-रासो आरंभ में ऐसा कथा-काव्य था, जो प्रधान रूप से उद्धत-प्रयोग-प्रधान, मसृण-प्रयोग-युक्त गेय रूपक था। उसमें कथाओं के भी लक्षण थे और रासको के भी।

“सयोगिता-प्रसंग निस्संदिग्ध रूप से मूल रासो का सर्वप्रधान अंग था। यद्यपि अपने वर्तमान रूप में वह बहुत-से प्रक्षिप्त अंशों के कारण विकृत हो गया है।”

“सभी ऐतिहासिक कहे जाने वाले काव्यों के समान इसमें, अर्थात् रासो में, इतिहास और कल्पना का, फैक्ट और फ़िक्शन का, मिश्रण है।”

अंतिम अर्थात् पंचम व्याख्यान में हिंदी के आदिकाल में प्रचलित विभिन्न काव्यरूपों का प्रामाणिक अनुसंधान किया गया है, जिसके प्रकाश में हिंदी के परवर्ती काव्यरूपों को समझने में बड़ी सहायता मिल सकती है।

प्रस्तुत विवेचन की दो दृष्टियों से समीक्षा की जा सकती है : विषय की प्रामाणिकता की दृष्टि से और लेखक की आलोचना-पद्धति की दृष्टि से।

पहली के विषय में मैं आरंभ में ही अपनी असमर्थता और द्विवेदीजी की समर्थता की घोषणा कर चुका हूँ। उनकी स्थापनाएँ निस्संदेह ही हिंदी-साहित्य के इतिहासकार के लिए विचारणीय हैं। वे रासो के अनुसंधानों के लिए प्रोत्साहन और उत्तेजना का कारण बन सकती हैं। हिंदी-काव्य के विद्यार्थियों का उनके द्वारा ज्ञानवर्धन होता है। इस दृष्टि से मैं स्वयं उपकृत हुआ हूँ। इस छोटी-सी पुस्तिका में हिंदी के आदिकाल के विषय में बहुत कुछ जानकारी मिलती है जो उपादेय है, और एक अधिकारी शोधक से प्राप्त होने के कारण प्रामाणिक भी होनी ही चाहिए। केवल विषय-सामग्री की दृष्टि से भी यह पुस्तिका हिंदी-साहित्य के निर्माण में एक अत्यंत महत्वपूर्ण अध्याय जोड़ती है। इसके आगे और कुछ कहने का अधिकार केवल विशेषज्ञों को ही है।

आलोचना-पद्धति की थोड़ी-सी विवेचना हम कदाचित् अधिक विश्वास के साथ कर सकेंगे। इस विषय में सबसे पहली बात तो यह है कि द्विवेदीजी की आलोचक-दृष्टि ऐतिहासिक तथा समष्टिपरक है। उनकी दृष्टि भारतीय वाङ्मय के विशाल क्षेत्र की यात्रा करती हुई बड़े परिश्रम से उन परंपरा-सूत्रों को ढूँढ निकालती है जिनके द्वारा इस महान् देश का प्राचीन और अर्वाचीन साहित्य एकता में बंधा चला आ रहा है। उनकी ‘हिंदी-साहित्य की भूमिका’ ने हिंदी-आलोचना की नवीन दिशा की ओर संकेत किया था। आज वह दृष्टि और भी स्थिर हो गयी है। इस व्यापक दृष्टि के पीछे द्विवेदीजी की व्यापक मानव सहानुभूति की प्रेरणा रहती है। जैसा कि उन्होंने स्थान-स्थान पर कहा और लिखा है : “मानव-यात्रा की प्रगति में सहायक होना ही साहित्य का चरमोद्देश्य है। सभी साहित्य शिव-साधना बन सकता है, अन्यथा वह शब्द-साधना मात्र रह जाएगा।” इसीलिए वे संपूर्ण मानव-जीवन की पूर्व-पीठिका पर ही साहित्य और कला का अध्ययन करते हैं। हमारे साहित्य में शुक्लजी ने पहली बार साहित्य के कृत्रिम बांधों को तोड़कर उसे मानव-जीवन के चिरंतन स्रोत-प्रवाह के साथ मिलाने का प्रयत्न किया था। परंतु शुक्लजी के लिए मानव-जीवन

का अर्थ शिक्षित जन-समुदाय का जीवन ही था। साहित्य के लिए वे उसी को प्रासंगिक मानते थे, उनकी दृष्टि में जन-जीवन साहित्य के लिए अप्रासंगिक था। द्विवेदीजी ने समग्र जन-जीवन के साथ ही साहित्य का मूल संबंध माना है। यह उनके युग-धर्म की आवश्यकता है। शुक्लजी की धारणा उनके अपने युग की उद्भूति थी। द्विवेदीजी इसी परंपरा-संबंध की उद्घाटना को आलोचना और साहित्यिक गवेषणा की चरम सिद्धि मानते हैं। चरम सिद्धि के विषय में तो दो मत हो सकते हैं, परंतु सार्थकता के विषय में मतभेद के लिए अवकाश नहीं है। हमारा अपना मत इससे भिन्न है। साहित्य समष्टि की अपेक्षा व्यष्टि की साधना ही अधिक है; उसका अध्ययन मूलतः इसी रूप में होना चाहिए।

●●●

